

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS**

WALQUÍRIA FORTUNATO FERREIRA

**ROMANTISMO: POSSÍVEIS REVERBERAÇÕES NA ARTE
CONTEMPORÂNEA**

**BRASÍLIA
2014**

WALQUÍRIA FORTUNATO FERREIRA

**ROMANTISMO: POSSÍVEIS REVERBERAÇÕES NA ARTE
CONTEMPORÂNEA**

Trabalho de Conclusão de Curso de Artes Visuais, habilitação
em Licenciatura, do Departamento de Artes Visuais do Instituto
de Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: **Prof^a. Dr.^a Maria Beatriz de Medeiros**

Brasília
2014

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Artes – IdA
Departamento de Artes Visuais – VIS
Licenciatura em Artes Plásticas

WALQUÍRIA FORTUNATO FERREIRA

ROMANTISMO:
Possíveis reverberações na Arte Contemporânea

Trabalho de Conclusão de Curso de Artes Visuais do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para obtenção da Licenciatura em Artes Plásticas.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Beatriz de Medeiros

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Maria Beatriz de Medeiros – Orientadora
Instituto de Artes – IdA/UnB

Prof^a. Dr^a. Cinara Barbosa – Membro Externo
Instituto de Artes – IdA/UnB

Prof^a. Dr^a. Lisa Minari Hargreaves – Membro Interno
Instituto de Artes – IdA/UnB

Aprovado em ____/____/____

A

Caio, Balthasar e Estevão (meus amores).

Agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar à Deus, por me dar forças, me proteger e, por não permitir que eu desista.

Agradeço a minha família pela compreensão e pelas orações.

Agradeço a minha orientadora Prof^a. Dr^a. Maria Beatriz de Medeiros, pela orientação e apoio.

Agradeço especialmente a minha professora de História da Arte no Brasil, Cinara Barbosa pelas discussões frutíferas e sugestões, as quais renderam o tema e desenvolvimento do meu trabalho.

Aos membros da banca de avaliação, Prof^a. Dr^a. Cinara Barbosa e Prof^a. Dr^a. Lisa Minari Hargreaves.

Agradeço a todos os professores que me influenciaram com indicações de leituras as quais muito me ajudaram, em especial, ao Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira e a Prof^a. Dr^a. Luisa Gunther.

Agradeço pela boa vontade, o bom humor e a paciência: Manuel (Secretaria da Administração Acadêmica), a Selma e ao Maurílio (Secretaria do IDA).

“É a lágrima, a coisa mais sublime da vida, porque conforta e desespera”.

Carlos Cachça, sambista carioca

Resumo

O tema deste trabalho é o Romantismo e a busca de possíveis relações de elementos e características que ecoam na arte contemporânea. O Romantismo foi um movimento que influenciou uma geração redefinindo o conceito de artista e desencadeando uma nova forma do homem se relacionar com os elementos da natureza. Iniciado no final do século XVIII, início da revolução francesa, se estende até meados do século XIX, revolução industrial. O Romantismo é o movimento que mescla e aponta essas alterações sociais e culturais com uma gama variada de tendências e características que irão influenciar estéticas posteriores a ele que serão denominadas estéticas do Modernismo. A relação da Arte Contemporânea com sua própria história da arte propicia a investigação sobre resquícios do Romantismo em trabalhos atuais para saber quais são os artistas, e até que ponto, e de que maneira suas características são atualizadas nas obras.

Palavras-chave: Romantismo; Subjetividade; Natureza; Sublime; Arte Contemporânea.

Lista das Imagens

Figura 1 Heirinch Fussli. **O Pesadelo**, 1802. Museu Goethe. Frankfurt. Alemanha. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Johann_Heinrich_F%C3%BCssli#mediaviewer/File:Johann_Heinrich_F%C3%BCssli_053.jpg. Acesso: 20/11/2014, horas: 16:30.

17

Figura 2 Hubert Robert, **Interior do Templo de Diana à Nîmes**. Óleo sobre tela. 1787. 2.42 x 2.42, Museu du Louvre. Paris. França. Disponível em: <http://leereluniverso.blogspot.com.br/2011/01/pintura-interior-del-templo-de-diana-en.html>. Acesso: 20/11/2014, horas: 16:30.

18

Figura3:J.L. David. **Napoleão Cruzando os Alpes**. 1801. óleo sobre tela, 2,72 x 2,32m, Malmaison, Paris. França. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Bonaparte_cruzando_os_Alpes#mediaviewer/File:David_-_Napoleon_crossing_the_Alps_-_Malmaison1.jpg. Acesso: 20/11/2014, horas: 16:30.

20

Figura 4 Eugène Delacroix. **A Liberdade Guiando o Povo**.1830. 260 x 325,1830. Museu do Louvre. Paris. França. Disponível em: <http://www.wikiart.org/en/eugene-delacroix/the-liberty-leading-the-people-1830> Acesso: 20/11/2014, horas:16:50.

21

Figura 5 J.L. David. **A Morte de Marat**.1793, Óleo sobre tela. 1,62m x1, 28m. Museus Reais de Belas-Artes de Bruxelas. Bélgica. Disponível em: <http://abstracaocoletiva.com.br/2012/10/26/a-morte-de-marat-analise/> Acesso: 20/11/2014, horas:16:50.

22

Figura 6 Francisco Goya. **El Aquelarre ou El Gran Cabrón** ("O grande Bode").1820-1823. pintura mural a óleo deslocada para tela, 140 x 438 cm, Museu do Prado. Espanha. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/El_Aquelarre Acesso: 19/11/2014, horas: 20:00.

24

Figura 7 Francisco Goya. **Saturno Devorando seu Filho**. 1819-1823. 146 x 83 cm. Museu do Prado. Espanha. Disponível em:http://pt.wikipedia.org/wiki/Saturno_devorando_um_filho Acesso: 19/11/2014, horas: 15:30.

25

Figura 8 John Constable. **Weymouth Bay**. 1816. Óleo sobre tela. 20.3 x 24.7cm
Victoria and Albert Gallery. Londres. Reino Unido. Disponível em:
<http://www.pinterest.com/pin/563512972099007328/> Acesso: 22/11/2014, horas:
15:30.

26

Figura 9 Caspar D. Friedrich. **O Peregrino Sobre o Mar de Nevoa**. 1818. Óleo
sobre tela. 98.4cm x 74.8cm Kunsthalle. Hamburgo. Alemanha. acervo desde 1970.
Disponível em:http://pt.wikipedia.org/wiki/Caspar_David_Friedrich Acesso:
22/11/2014, horas: 15:50.

28

Figura 10 Caspar D. Friedrich. **Paisagem nas Montanhas da Silésia**. 1815-20 Óleo
sobre tela 54,9 x 70,3 cm: Neue Pinakothek. Munique. Alemanha. Disponível em:
[http://historiarte-usaz.blogspot.com.br/2013/12/romantismo-constable-turner-e-
friedrich.html](http://historiarte-usaz.blogspot.com.br/2013/12/romantismo-constable-turner-e-friedrich.html). Acesso: 20/11/2014, horas: 16:30.

29

Figura 11 Zhang Daqian. **Le Mont Emei**. 1955. Catálogo. Disponível em:
<http://pt.slideshare.net/mackenzista2/catalogo-pintura-chinesa> Acesso: 19/11/2014,
horas: 21:40.

30

Figura 12 William Turner. **Vapor Numa Tempestade de Neve**. 1842. Óleo sobre
tela. 91,5x1,22cm; Tate Gallery. Londres. Reino Unido. Disponível em:
<https://www.ufmg.br/museumuseu/paisana/html/biblio/semmuros/semmuros.htm>
Acesso: 22/11/2014, horas: 15:30.

30

Figura 13 John Millais. **Black Brunswicker**. 1860. Óleo sobre tela, 104cm x
68,5cm. Lady Ever Art Gallery. Port Sunlight. Merseyside. Reino Unido. Disponível
em: http://en.wikipedia.org/wiki/Black_Brunswickers Acesso: 22/11/2014, horas:
16:20.

32

Figura 14 John Millais. **O Cavaleiro Errante**. 1870. Óleo sobre tela, 1,84x 1,35m.
Tate Gallery. Londres. Reino Unido. Disponível em:
[http://pt.wikipedia.org/wiki/John_Everett_Millais#mediaviewer/File:The_Knight_Errant
.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/John_Everett_Millais#mediaviewer/File:The_Knight_Errant.jpg) Acesso: 20/11/2014, horas: 20:30.

32

Figura 15 Nicolas Antoine Taunay. **Morro de Santo Antonio**. 1816, óleo sobre tela,
45 x 56,5 cm. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro. Brasil. Disponível em:
<http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/vejarj/taunay/galeria.html> Acesso: 19/11/2014,
horas: 15:50.

38

Figura 16 Georgina de Albuquerque. **Dia de Verão**.1926. óleo s/ tela. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro. Brasil. Disponível em: http://www.brasilartesciclopedias.com.br/mobile/nacional/albuquerque_georgina01.htm Acesso: 19/11/2014, horas: 15:40.

40

Figura 17 Vítor Meireles. **Batalha dos Guararapes**. 1879. Óleo s/ tela, 494,5 x 923 cm. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro. Brasil. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Batalha_dos_Guararapes_%28Victor_Meirelles%29 Acesso: 19/11/2014, horas: 20:40.

42

Figura 18 Pedro Américo. **Batalha do Avaí**. 1872-1877. Óleo s/ tela, 600 x 1100 cm. Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Museu_Nacional_de_Belas_Artes_%28Brasil%29#mediaviewer/File:Americo-ava%C3%AD.jpg Acesso: 19/11/2014, horas: 20:00.

42

Figura 19 Félix Taunay. **Vista da mãe d'água**. 1840. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23073/felix-taunay> Acesso: 19/11/2014, horas: 20:00.

44

Figura 20 Manuel de Araújo Porto-Alegre. **Uma Gruta**. 1863. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro. Brasil. Disponível em: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Manuel_de_Ara%C3%BAjo_Porto-Alegre_-_Uma_grota,_1863.JPG Acesso: 19/11/2014, horas: 20:00.

45

Figura 21 Nicolau Antônio Facchinetti. **Lagoa Rodrigo de Freitas**. RJ, s/data. Óleo sobre painel, 23 x 65cm. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro. Brasil. Disponível em: <http://joserosarioart.blogspot.com.br/2011/06/facchinetti.html> Acesso:19/11/2014, horas:19:00.

46

Figura 22 Rodolfo Amoedo. **O Último Tamoio**. 1883. Óleo sobre tela. 180,3 x 261,3 cm Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro. Brasil. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21342/rodolfo-amoedo> Acesso: 19/11/2014, horas: 19:30.

48

Figura 23 Victor Meirelles. **Moema**. 1866. Óleo sobre tela, 129 x 190 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo. Brasil. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8725/victor-meirelles> Acesso: 20/11/2014, horas: 20:30.

48

Figura 24 Caio Reizenwitz. **"Tambarahy"**. 2011. c-print em metacrilato, 203 x 180 cm. Galeria Luciana Brito. São Paulo. Brasil. Disponível em: <http://www.lucianabritogaleria.com.br/artists/8#> Acesso: 23/11/2014, horas:13:40.

54

Figura 25 Caio Reizenwitz. **Igreja Santa Catarina do Julgamento**. 2013. Disponível em: <http://www.revistabrasileiros.com.br/2013/07/o-rigor-tecnico-de-reisewitz-no-discurso-sobre-espaco/> Acesso: 20/11/2014, horas:19:30.

55

Figura 26 Brígida Baltar. **A coleta da neblina**. 1998-2005, vídeo e filme 16mm (duração: 16' 36"). Museu Victor Meireles. Disponível em: <http://www.museuvictormeirelles.gov.br/bridgabaltar/attachment/a-coleta-da-neblina-1996-2004/#sthash.hzxH0ggZ.dpuf> Acesso: 22/11/2014, horas: 20:30.

56

Figura 27 Brígida Baltar. **A Coleta da Neblina**. 2002 Reprodução fotográfica Sérgio Guerini/Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa17557/brigida-baltar> Acesso: 21/11/2014, horas: 22:00.

57

Figura 28 Claudia Andujar. **Desabamento do Céu/ Fim do Mundo** (Série Sonhos Yanomami) . 1976. Impressão jato de tinta sobre papel canson bfk rives 310 g, Acervo Banco Itaú São Paulo. São Paulo. Brasil. Arquivo do artista. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18847/claudia-andujar> Acesso: 21/11/2014, horas: 20:30.

58

Figura 29 Claudia Andujar. **Êxtase**.1976. Impressão jato de tinta sobre papel canson bfk rives 310 g,Acervo Banco Itaú São Paulo. São Paulo. Brasil.Arquivo do artista. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18847/claudia-andujar> Acesso: 20/11/2014, horas: 19:30.

59

Figura 30 Patricia Piccinini. **The Long Awaited**. 2008. Courtesy of Yvon Lambert New York, Paris, silicone, fibreglass, human hair, plywood, leather, clothing, 92 x 152 x 80cm Disponível em: http://www.vulture.com/2008/07/artist_patricia_piccinini.html Acesso: 21/11/2014, horas: 15:30.

60

Figura 31 Patricia Piccinini. **The Long Awaited**. 2008. Courtesy of Yvon Lambert New York, Paris, silicone, fibreglass, human hair, plywood, leather, clothing, 92 x 152 x 80cm http://www.vulture.com/2008/07/artist_patricia_piccinini.html Acesso: 21/11/2014, horas: 15:30.

60

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. ROMANTISMO.....	16
1. 1. O espírito romântico no meio Clássico.....	16
2. A PRESENÇA DO ROMANTISMO NAS PINTURAS DO SÉCULO XIX E CATEGORIAS ESTÉTICAS.....	21
2.1. Nacionalismo – A construção de heróis: J. L. David e Eugène Delacroix.....	21
2.1.1 Um mundo diferente – Fantástico e grotesco em Francisco Goya.....	24
2.1.2. Natureza e luz: John Constable.....	26
2.1.3. Sublime: A captura do imaterial – Caspar Friedrich e Joseph M. William Turner.....	27
3. A ESTÉTICA DO ROMANTISMO TARDIO EM MILLAIS.....	32
4. A INSERÇÃO DO ROMANTISMO NO CONTEXTO BRASILEIRO.....	34
4.1. Academia – Alunos e viagens para estudos no exterior: Um prêmio para poucos	38
4.2. Artistas, gêneros e estilos das pinturas.....	40
5. ARTE CONTEMPORÂNEA.....	49
5.1. Artistas contemporâneos e reverberações.....	52
CONSIDERAÇÕES GERAIS.....	62
REFERÊNCIAS.....	63

INTRODUÇÃO

O Romantismo, iniciado na Europa por volta de 1780 até 1850, situa-se na história da arte entre o neoclássico e o realismo. Caracteriza-se pela busca de uma visão individualista em relação a forma de conceber o mundo. Abrange nacionalismo, literatura, religião e a nostalgia em particular pelo passado gótico medieval¹. O Romantismo foi mais do que uma estética ou um estilo, foi um novo modo de perceber o fenômeno da vida diante das mudanças que se anunciavam com a eclosão da Revolução Francesa e a Industrialização em contraste com o passado.

Inicialmente será feito um relato histórico, principais características, bem como os principais artistas representantes europeus, com suas produções pictóricas. Posteriormente, a chegada do movimento ao Brasil, país de clima tropical, atmosfera diversa da europeia, de onde surgiu. Em que contexto as apropriações do romântico são absorvidas e transmitidas através do ensino da arte pela Academia Imperial das Belas Artes, criada pelo regente Dom João VI em 1816, como instituição formal das práticas artísticas. A saber que no Brasil havia, até então, o fazer laboral e empírico dos mestres artesãos.

Para orientar a leitura e entender os fatos que ocorreram na Europa e no Brasil, desse período da história da arte, as principais referências teóricas utilizadas foram Ernest Gombrich, Graça Proença, Sônia Pereira Gomes, Walter Zanini e Huertas Lobo.

Nas imagens, utilizadas ao longo do trabalho, é possível acompanhar e distinguir as características dos românticos, o sublime, o uso do claro e o escuro, a dramaticidade atribuída à pintura pela utilização difusa da cor, a temática nacionalista, a subjetividade, convivendo com elementos típicos do classicismo. Outro aspecto é a diversidade de estilos num mesmo movimento. Mestres como J.L.David, William Turner, John Constable, Heinrich Fussli, Francisco Goya, entre outros representantes desse movimento. Destacam-se no período brasileiro, os principais gêneros que tiveram no Romantismo o auge da representação histórica e

¹ “O homem medieval vivia, efetivamente, em um mundo povoado de significados, referências, supra sentidos, manifestações de Deus nas coisas, em uma natureza continuamente uma linguagem heráldica, na qual um leão não era só um leão, uma noz não era só uma noz, um hipogrifo era real como um leão porque, como este, era signo, irrelevante existencialmente, de uma verdade superior”. (ECO:1989, p.72).

idealizada. Rodolfo de Amoedo no idealismo/indianismo, Pedro Américo no idealismo/nacionalismo, Antoine Taunay e Manoel Araújo Porto-Alegre no sublime/paisagismo. A pintura de paisagem, que era o refúgio e o espelho para sublimar as emoções do homem.

Saber quais, e se existem elementos reconhecíveis do Romantismo na Arte Contemporânea, que rememore práticas ou ideologias próprias do movimento, foi o questionamento que motivou o início dessa pesquisa. Teria desaparecido a subjetividade do artista e sua mediação pelos vínculos emocionais do homem com a natureza? Existem produções que fazem crítica à sociedade e ao consumo exacerbado, síntese do mundo moderno, à maneira dos românticos? O homem enquanto ser social, multimídia e globalizado, ele está em maior contato com seus semelhantes ou individualizado? Refletir sobre esses processos envolvendo a história da arte requer compreender o tempo e o sentimento das pessoas em relação a sua contemporaneidade.

Acredito que questões como essas cabem tanto aos professores de história da arte quanto aos curadores, ao propor uma reflexão mais abrangente. São através dessas mediações primárias que o público entra em contato com novas teorias ou (re)-interpretações, desse universo simbólico da história da arte, usufruindo de uma maneira menos formal e enrijecida.

Para tanto, na segunda parte da pesquisa, para contextualização da sociedade e dos aspectos contemporâneos dos sistemas da arte, será utilizada as teorias de Anne Cauquelin para compreender o consumo e público, Walter Benjamin da autenticidade da obra, Guy Debord sobre a sociedade de massa e Gilles Deleuze nas repetições e diferenças.

De acordo com esses teóricos, para entender os entrelaçamentos feitos através da história da arte com o tempo, precisa-se compreender a arte como algo que é cíclico e não linear, como a historiografia nos coloca. Nesse sentido, há a busca por compreensão através dos fragmentos, reflexos e possíveis reverberações, em criações artísticas contemporâneas, sobre o tempo e o espaço nas ideias de deslocamento, presente, passado e futuro.

É pelo viés teórico que proponho tentar reconhecer reverberações do conceito da estética romântica nos trabalhos atuais em Arte Contemporânea. Elementos como o culto à natureza, o individualismo, o sublime, a imaginação, o indianismo e o

onírico em produções dos artistas Caio Reisewitz, Brígida Baltar, Cláudia Andujar e Patricia Piccinini.

1. ROMANTISMO

1.1. O Espírito Romântico No Meio Clássico

O Romantismo, como característica de todo movimento artístico, é reflexo de mudanças sociais, políticas e culturais, produtos históricos do homem. Surge no final século XVIII e início do XIX em oposição ao neoclássico, movimento considerado Era da Razão, que perdurou durante o século XVIII.

“A Geração dos pré-românticos embora ainda com uma técnica bastante dependente da neoclássica, procura interpretar os sonhos, as paixões (e não só os pensamentos como no Neoclassicismo) através de figuras que declamam e gesticulam num à vontade que nada tem de clássico”.(LOBO:1981, p.55:)

No século XIX surgiram mudanças fundamentais que dividiram a história entre moderna e antiga, como a Revolução Francesa e a Revolução Industrial. Torna dessa maneira a sociedade mais complexa, período em que variadas estéticas e movimentos artísticos se tornaram distintos e complexos entre si. Neste contexto de transformações surge o Romantismo, movimento que tem como característica a subjetividade em detrimento da razão. No estudo da História da Arte existem três momentos em que a estética simbólica do Romantismo se desenvolve, incipiente (1750), áureo (1820) e tardio (até 1840-50).(LOBO,1981.pp.55.57).

Enquanto os artistas neoclássicos estavam preocupados com a imitação dos mestres do Renascimento italiano e imitação da arte que foi produzida na Grécia e Roma antigas, pelo uso de regras estabelecidas pelas escolas de belas-artes, os românticos estavam em busca da liberdade acadêmica, em busca da livre expressão, onde o artista poderia se expressar conforme sua subjetividade. E assim, o Neoclássico irá perdendo seus contornos, diluindo a forma visível na invisível, através das sombras, nas penumbras, nessa nova estética alegórica, o Romantismo. Conviviam, durante esse momento de transição entre a técnica do Neoclássico e a interpretação pessoal do romântico, os artistas que compartilhavam tanto uma como a outra, denominados Pré-românticos. Entre os de maior expressividade estão o suíço, Heinrich Fussli; o inglês, William Blake; o inglês, George Stubbs; o estado unidense, Benjamin West; o francês, Antoine Jean Gros; o inglês, Joseph Wright; o francês, Pierre Prud'hon; e o francês, Hubert Robert.



(Fig.01) *O Pesadelo*, Heinrich Fussli

1802, Museu Goethe, Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Johann_Heinrich_F%C3%BCssli#mediaviewer/File:Johann_Heinrich_F%C3%BCssli_053.jpg

Na estética romântica é possível perceber vários estilos, sentimentos e ideias fluindo livremente através da criação artística. Sob a égide do belo, até o período do Neoclássico, as formas estranhas ou desgastadas eram até então pouco exploradas, como tema principal. “A Categoria do grotesco nunca contou com a aprovação estética classicista que fazia girar o universo estético em torno do belo” (VÁZQUEZ: 1999,p.285). Porém, a partir do Romantismo a frieza marmórea da arte começa a se humanizar. A vida tem o caráter da transitoriedade, evolui, e é nesse ponto que o movimento do Romantismo é paradoxal em si, ele avança olhando para trás.

“Daí o interesse pela poesia das ruínas (Hubert Robert) como referência à efemeridade das obras humanas. Daí a reabilitação da caricatura (esquecida desde Renascimento) em consequência da oposição ao “belo ideal” de que se abusou a ponto de se tornar frio como o mármore, impassível, insensível, inexpressivo como “cara de pau”. O feio, o grotesco tem o seu lugar nas Artes. Pode desde então falar-se da “deformação expressiva”. (LOBO:1981, p,58)

O Romantismo, na verdade, não produziu um estilo de arte definido, uma vez que os românticos valorizavam uma expressão pessoal, em contraposição a um decálogo de convenções artísticas. (XEXEO:2004, p.29). Ernest Gombrich define esse momento na História da Arte como um momento de “ruptura na tradição”², mas não é ruptura somente da Arte, como também na História enquanto objeto formal de estudo.



(Fig. 02) Hubert Robert, Interior do Templo de Diana à Nîmes,
Óleo sobre tela, 1787. 2.42 x 2.42, Museu du Louvre
Fonte: <http://leereluniverso.blogspot.com.br/2011/01/pintura-interior-del-templo-de-diana-en.html>

“Atingimos a época realmente moderna que dealbou (ficou evidente) quando a Revolução Francesa de 1789 pôs fim a tantos pressupostos tomados por verdadeiros durante séculos, ou até milênios”. (GOMBRICH:1999, p.476)

Este é o momento em que o artista passa a poder escolher e a definir seu tema. Poderia ser desde um poema, a um fato histórico, uma paisagem, ou ainda algo que somente ele visualizava em sua imaginação, onírico, fantástico, não tendo ainda correspondência no mundo real. Em geral esse tema “atraía em especial

² Gombrich - A Ruptura na Tradição. Inglaterra, América e França, final do século XVIII e começo do século XIX. p, 475

aqueles espíritos românticos que estavam desenganados do poder da Razão para reformar o mundo e ansiavam por um retorno ao que chamavam de Era da Fé”. (GOMBRICH:1999, p.480). O mundo do invisível e do sensorial passava então a ser o tema predileto dos artistas.

“Quanto aos temas os fatos reais da história nacional e da cultura contemporânea despertavam maior interesse do que os da mitologia greco-romana. A natureza relegada a pano de fundo nas cenas aristocráticas pelo Neoclassicismo, ganha importância ela passa a ser o tema da pintura. Ora calma, ora agitada, a natureza exibe, na tela dos românticos, um dinamismo equivalente às emoções humanas”. (PROENÇA:2009,p.175)

Em oposição à pintura neoclássica, a pintura romântica prioriza o momento contemporâneo da época, o nacionalismo, enaltação à natureza, e a retomada da estética barroca. A cor é novamente valorizada em contrastes de claro e escuro, características do barroco são retomadas, produzindo nas pinturas efeitos de dramaticidade. Artistas como Delacroix (francês), Goya (espanhol), Turner (inglês), Géricault (francês), Caspar Friedrich (alemão), Constable (inglês), William Blake (inglês), Louis David (francês), entre outros, foram artistas que trouxeram o dinamismo e a sugestão de movimentos de agitação, na captura de momentos instantâneos, são efeitos visuais recorrentes em suas produções pictóricas, ousadas que os neoclássicos se recusaram em percorrer.

No início do século XIX, entre as teorias tradicionais do século XVIII, e as teorias e práticas revolucionárias do século XIX, existia ainda em determinadas pinturas o conflito entre Romantismo e Classicismo. Esse resquício do clássico é possível de ser percebido na tela de J.L.David *Napoleão Cruzando os Alpes*, 1801.



(Fig. 03) J.L.David, Napoleão Cruzando os Alpes, 1801, óleo sobre tela, 2,72 x 2,32m, Malmasion, Paris.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Bonaparte_cruzando_os_Alpes#mediaviewer/File:David_-_Napoleon_crossing_the_Alps_-_Malmasion1.jpg

O uso sistemático das regras clássicas nas proporções e disposição do corpo humano, com o contraste da emoção romântica, junto ao uso do claro e do escuro, faz das obras de David, um clássico que flerta com o Romantismo. Como este quadro, paradoxal em suas técnicas, que traz carga narrativa emotiva com o uso das regras da representação clássica. O artista ao retratar a cena heroica de Napoleão, o equivale à Aníbal e à Carlos Magno, generais, heróis e conquistadores da antiguidade. É possível ver gravado na pedra, na parte inferior esquerda do quadro, os nomes de *Bonaparte*, *Aníbal* e em grego "*Karolvs Magnvs*", ou seja, *Carlos Magno*. No entanto, o nome *Bonaparte* está acima destes. Nesse quadro o artista faz de Napoleão um Deus, um novo Marte, deus da guerra, confiante, resoluto e destemido, herdeiro de Aníbal e Carlos Magno, digno da confiança de seus homens que cavalga rumo a uma difícil jornada para a inevitável vitória.

"Napoleão é visto exortando seus exércitos ao esforço ingente de atravessar os Alpes. Aparentemente, é uma jornada inviável, que foi empreendida pela primeira vez em 218 a.C. pelo general cartaginês Aníbal Barca. Justamente por parecer impossível, é também uma jornada romântica, e coloca homem e natureza frente a frente" (JONES:1989, p.79)

2. A PRESENÇA DO ROMANTISMO NAS PINTURAS DO SÉCULO XIX E CATEGORIAS ESTÉTICAS

2.1. Nacionalismo – A Construção de Heróis J.L.David e Eugène Delacroix



(Fig. 04) Delacroix: *A Liberdade guiando o povo*, 260 x 325, 1830. Museu do Louvre
Fonte: <http://www.wikiart.org/en/eugene-delacroix/the-liberty-leading-the-people-1830>

A Revolução Francesa foi o propulsor em despertar o interesse pela história e também pelas pinturas de temáticas voltadas para os feitos heroicos. “Havia na pintura histórica certa propensão romântica que se pode comparar à ressurreição gótica na arquitetura”. (GOMBRICH:1999, p.485)

Dois temas absolutamente políticos dos eventos históricos da Revolução Francesa: *A Liberdade Guiando o Povo* e *Marat Assassinado*, poderiam ter comprometido a classificação das obras em temas políticos, não fosse a tremenda carga emocional que ambas carregam.



(Fig. 05) J.L.David:Marat assassinado,1793, Óleo sobre tela. 1,62m x 1,28m. Museus Reais de Belas-Artes da Bélgica
Fonte: <http://abstracaocoletiva.com.br/2012/10/26/a-morte-de-marat-analise/>

Embora a pintura de David, *Marat assassinado*, tenha características clássicas, como textura corporal bem delineada, a aparência da figura humana mesmo em situação de sofrimento consegue aparentar dignidade, como se não sofresse, morre serenamente, beleza idealizada de uma morte heroica. Estes são ainda vestígios dos elementos de composição e equilíbrio do clássico, porém, já podemos perceber a dramaticidade do claro e escuro, detalhes que são evidenciados pelo artista através do artifício do esconde e mostra.

Essa é uma visão idealizada do artista sobre aquele acontecimento, ele o transforma, existe portanto no artista a intenção como forma de expressão subjetiva, em compartilhar da história e contá-la à sua maneira, assim como fizera com Napoleão, em herói do povo. “Quando um dos líderes da Revolução Francesa,

Marat, foi assassinado em sua banheira por uma jovem fanática, David pintou-o como um mártir que morrerá por sua causa”. (GOMBRICH:1999, p.485)

Delacroix, trinta e sete anos depois, retoma o tema com a mesma carga emocional, mas em sua estoica e heroica visão, não existe um herói isolado, o povo é seu tema. Existe no centro da cena o conceito de liberdade personificado em forma de uma mulher que os conduz. O uso das cores são fortes, contrastes entre claro e escuro são abruptos, não nos deixa ver bem o que está acontecendo em detalhes. A cena é agitada, extremamente dramática, quase é possível ouvir os tiros que o menino faz com seus revólveres, o som do farfalhar da bandeira que a liberdade carrega bem alto acima do povo, o barulho que a agitada multidão está fazendo e, sentir o cheiro da fumaça e do sangue. Como se fosse um tufão, ela, a liberdade, vem. A ideia de movimento é um *continuum*, podemos ver na cena ao fundo que por ali ela já passou, há evidências, nada fica em seu caminho, é a mudança, a Revolução. O artista teve êxito em passar toda essas sensibilidades ao se utilizar das formas que não são definidas e cores fortes. Percebe-se que não existe uma preocupação por parte do artista em tornar a tela igual e bem definida, o espectador consegue através de seus traços apreender toda a urgência e revolta do movimento francês.

“A *liberdade conduzindo o povo*, de Delacroix, é de 1830, ano considerado emblemático da ascensão de novas concepções formais e ideológicas próprias do Romantismo.”(XEXEO:2004, p. 29)

O filósofo francês, Jacques Rancière, faz uma análise em seu texto a *partilha do sensível*, entre política e sensibilidade, a partir da correlação existente nessas estéticas do indivíduo e do povo “uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas”, mais a frente ele conclui:

“O importante é ser neste nível, do recorte sensível do comum da comunidade, das formas de sua visibilidade e de sua disposição, que se coloca a questão de relação estética/política. A partir daí pode-se pensar as intervenções políticas dos artistas, desde das formas literárias românticas do deciframento da sociedade até os modos contemporâneos da performance e da instalação, passando pela poética simbolista do sonho ou a supressão dadaísta ou construtivista da arte.”(RANCIÈRE:2005, p.26)

O movimento romântico e a política compartilharam importantes mudanças sociais, nos conceitos por uma sociedade livre, fraterna e igualitária. Havia, portanto, a intenção em tornar o discurso o mais abrangente possível, de forma que atingisse a todas as camadas sociais, a maneira mais eficiente em fazer um discurso e torna-

lo efetivo é através do sensível, absorvido pela política e pela arte. Rancière explica que “as práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’” (2005, p.17) e “a política ocupa-se do que vê e do que se pode dizer sobre o que é visto” (idem, ibidem). Dessa maneira a política é uma forma subjetiva do sujeito se expressar da mesma forma que na arte.

2.1.1. Um Mundo Diferente – O Fantástico e grotesco em Francisco Goya



(Fig. 06) *El Aquelarre ou El Gran Cabrón* ("O grande Bode") (1820-1823), pintura mural ao óleo deslocada para tela, 140 x 438 cm, Museu do Prado. Goya.
Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/El_Aquelarre

Nos trabalhos de Francisco Goya, enquanto retratista da corte espanhola, e em quaisquer de suas criações artísticas, havia uma deliberada manifestação de uma ácida crítica social. Goya via seus modelos e a sociedade como um todo, com olhos diferentes. É o avesso do espelho. Gombrich cita que “Goya parece não ter sabido o que era compaixão”. Em seus trabalhos toda a feiura e fraquezas humanas eram transpostas para a tela sem nenhum disfarce ou sublimação. O desprezo pelo retoque, a falta de lisonja, independente da importância do personagem a ser retratado é uma de suas características. Mas são em suas pinturas e gravuras de livre criação que somos confrontados com seu mundo diferente.

O estranhamento não é devido ao fato da não equivalência imagética de um tema específico ou familiar, como o bíblico, de gênero ou histórico, mas o de revelar a feiura do universo não palpável que todos sabemos existir. Nos confrontar com nossos medos, absurdos, e o que nos atormenta. Com os seres sobrenaturais que nunca vimos, mas intuímos existir. São criações oníricas, fantasiosas, onde a

imaginação, no talento criador ímpar de Goya, consegue se desvendar e tomar forma.

“A maioria delas consiste em visões fantásticas de bruxas e aparições sobrenaturais. Algumas pretendem ser acusações contra os poderes da estupidez e da reação, da crueldade, da tirania, de que Goya foi testemunha na Espanha, e outras parecem apenas dar forma aos pesadelos do artista.” (GOMBRICH:1999, p.488)



(Fig. 07) Goya, *Saturno Devorando Seu Filho*, 146 x 83 cm, 1819-1823, Museu do Prado
Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Saturno_devorando_um_filho

Como essa assustadora pintura, em *Saturno devorando seu filho*, uma releitura da obra de Rubens, 1639. Alegoria da passagem do tempo *Kronos*, devorando os seres humanos. Existe na versão de Goya uma figura, semelhante à humana, disforme, de aspecto enlouquecido, que segura um corpo humano com os dedos cravados na carne e o devora; a cabeça e os braços já foram quase que totalmente devorados, o restante do corpo está inerte, e ainda bem definido, em contraste com o corpo disforme que o devora. Existem algumas leituras críticas de que quem devora o homem na pintura de Goya, não é mais o tempo *Kronos*, e sim o próprio homem. Esse tipo de leitura torna a pintura ainda mais perturbadora.

2.1.2. Natureza e luz - John Constable

As pinturas de John Constable, paisagista inglês, demonstra com sua técnica o interesse que sentia em capturar a paisagem e suas alterações conforme as condições ópticas da luz. Ao compartilhar essa visão do mundo modificado pela luz, influenciou os impressionistas franceses.



(Fig. 08) Constable, *Weymouth Bay*, 1816 Oleo sobre tela, 20.3 x 24.7cm
Victoria and Albert Gallery, London
Fonte: <http://www.pinterest.com/pin/563512972099007328/>

“Considerava os quadros como outras tantas experiências de filosofia natural. Para o realizar estudou anatomia (embora pouca atenção concedesse ao episódico), geologia, meteorologia e nela os fenômenos da luz (é aqui que reside a grande inovação) a atenção dada à hora do dia em que observa e pinta a paisagem, isto, muito tempo antes dos impressionistas”. (LOBO:1981, p. 59)

Constable era contemporâneo de Turner, porém a visão compartilhada sobre a natureza da pintura era bastante diversa. Gombrich (1999, p.494) diz que Constable acreditava que “a tradição que Turner queria igualar e ultrapassar não passava de um estorvo” o que ele intencionava era “pintar o que via com seus próprios olhos”, e não utilizar uma receita para compor uma cena eficiente e agradável ao olhar para assim conquistar o espectador.

“Havia receitas para pintar nuvens e truques especiais para imitar a casca de carvalhos retorcidos e nodosos. Constable desprezava todos esses efeitos convencionais para impressionar o público”.(GOMBRICH:1999. p,495)

2.1.3. Sublime: A captura do imaterial - Caspar Friedrich e William Turner

As Paisagens têm a potência da poesia na forma colorida para os artistas do Romantismo. Apesar de a pintura histórica estar relacionada ao espírito romântico, o gênero das paisagens é um dos que melhor exprime o gênero do sublime.

Adolfo Vázquez sobre o conceito do sublime define que a estética do belo é “apenas uma categoria particular entre outras”(1999,p.160) e que o “belo corresponde a arte clássica na qual a figura humana encontra o equilíbrio de conteúdo e forma” e que a categoria do sublime “na qual a ideia ‘o conteúdo’, não encontra a expressão ‘a forma adequada’.”(idem.ibidem).

A pintura de paisagem no período clássico representava a realidade, com o desenrolar do Romantismo a teoria do sublime de Edmund Burke 1757, adquire nos artistas uma nova concepção de representação mais ampla, além da literatura, a natureza; a imaginação. Adolfo Vázquez define que o sublime tem a capacidade de elevar o humano “a partir de sua precariedade e limitação, perante a magnitude do negativo: o terror, o horrível ou a morte”. E que “o sublime natural não existe em si e por si, mas em relação com o homem” (1999,p.231).

A pintura de paisagem dessa maneira se torna esteticamente tão capacitada a transmitir as emoções, os discursos e a idealização do artista, quanto a pintura histórica.

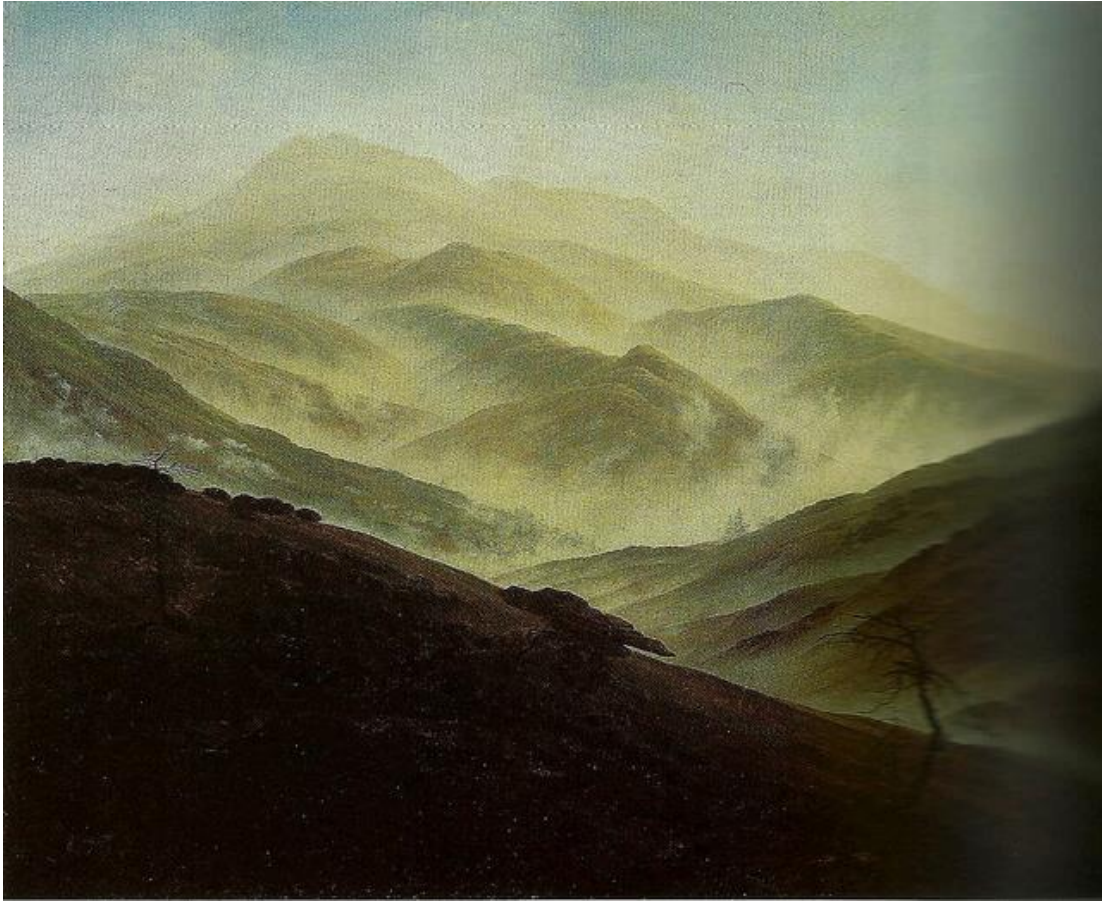
No romântico simbólico os principais representantes são Caspar Friedrich e William Turner em suas paisagens. Nas pinturas do alemão Friedrich há uma melancolia e uma poesia que nos enleva. É fácil nos deixar ser tomados e transportados para seu mundo de névoa e sonho. É bem verdade que é um mundo triste, solitário e frio, mas extremamente belo, infinito, misterioso e reflexivo.



(Fig.09) Caspar D. Friedrich. O Peregrino no Mar de Nevoas
1818. Óleo sobre tela. 98.4cm x 74.8cm Kunsthalle,
Hamburgo, acervo desde 1970
Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Caspar_David_Friedrich

“Caspar Friedrich, cujas paisagens refletem o estado de espírito da poesia lírica e romântica de seu tempo, com o qual estamos familiarizados através das canções de Schubert.” (GOMBRICH:1999, p. 496)

Gombrich compara sua pintura, *Paisagem nas Montanhas da Silésia* com a atmosfera das gravuras chinesas de paisagens, por compartilharem da mesma sensibilidade de sintonia poética.



(Fig. 10) Caspar D. Friedrich Paisagem nas Montanhas da Silésia - 1815-20 Óleo sobre tela 54,9 70,3 cm: Neue Pinakothek, Munique
Fonte: <http://historiarte-usaz.blogspot.com.br/2013/12/romantismo-constable-turner-e-friedrich.html>

"Friedrich's was a world of chill and sadness; he painted the moon, constantly, never the sun, and he avoided sunlight."(JOHNSON: 2003, p.525)³

³ "Em Friedrich era um mundo de tristeza e frio, ele pintava a lua constantemente, mas nunca o sol, e ele evitava a luz do sol"
Tradução nossa.



(Fig. 11) Zhang Daqian, Le Mont Emei, 1955
 Fonte: <http://pt.slideshare.net/mackenzista2/catalogo-pintura-chinesa>

Joseph M. W. Turner, ao contrário de Friedrich, utiliza cores mais quentes e vibrantes em suas pinturas, junto à sua técnica peculiar de dar “movimento” à pintura, ele une homem e natureza.



(Fig. 12) Joseph M. William Turner. Vapor numa tempestade de neve, 1842
 Óleo sobre tela, 91,5x1,22cm; Tate Gallery, Londres
 Fonte: <https://www.ufmg.br/museumuseu/paisana/html/biblio/semmmuros/semmmuros.htm>

Diferentemente da neblina, de Caspar Friedrich, que é mais contemplativa, reflexo do sujeito, em Turner seu vapor, neblina, umidade nos envolve, não existe um distanciamento entre paisagem e sujeito, estão juntos, se fundem, um é consequência do outro, é a captura do imaterial. Gombrich explica a estética criativa do artista, assim: “Turner também teve visões de um mundo fantástico, banhado de luz e de resplandecente beleza; mas, em vez de calmo, o seu era um mundo cheio de movimento”. Seu mundo é de uma atmosfera real, mas lembram agitados sonhos flutuantes. Embora seja a representação do real, não são imagens inventadas como em Goya, é uma visão do mundo transformado pela luz e visão crítica do artista em seu entendimento simbiótico humano-natureza. “A sua arte parece estar a meio caminho entre a romântica maneira visionária e a pura expressão das sensações ópticas que será a conquista dos impressionistas” (LOBO, 1981, p. 59).

A obra de Turner tem nas teorias cromáticas de Goethe, *Dinâmica das Cores*, 1810, sua base de inspiração intelectual. Goethe defendia que as cores eram consequência de um olhar crítico, não um fenômeno puramente físico, como dissera Isaak Newton em *Nova Teoria da Luz e Cores*, 1672. E somente através desse olhar crítico, desencadeava-se o estímulo, que é uma experiência, e consequentemente a depuração do sentido, fazendo a ponte entre o vínculo teórico e as conclusões do artista.

“Em Turner, a natureza reflete e expressa sempre as emoções do homem. Sentimo-nos pequenos e esmagados em face de poderes que não podemos controlar, e somos compelidos a admirar o artista que tinha as forças da natureza sob seu domínio”. (GOMBRICH, 1999, p. 494).

3. A ESTÉTICA DO ROMÂNTICO TARDIO EM MILLAIS



(Fig. 13) Black Brunswicker 1860, Óleo sobre tela, 104cm x 68,5cm Lady Ever Art Gallery, Port Sunlight, Merseyside
Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Black_Brunswickers



(Fig. 14) O Cavaleiro Errante, 1870, Óleo sobre tela, 1,84x 1,35m. Tate Gallery, London
Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/John_Everett_Millais#mediaviewer/File:The_Knight_Errant.jpg

Considerado pré-rafaelita, John E. Millais, apesar das críticas dos colegas de sua época, expande suas fontes de inspiração, e desenvolve pinturas baseadas em fatos históricos e ideológicos, temas com características do Romantismo. As pinturas *Black Brunswicker*, 1860 e *O Cavaleiro Errante*, 1870, são exemplos dessa mudança. É importante lembrar que Millais é inglês rival histórico da França. A primeira pintura é baseada em um fato histórico, sobre um grupo de soldados alemães que se voluntariaram para lutar nas Guerras Napoleônicas de Waterloo, a favor da Inglaterra e contra Napoleão. E a segunda imagem, é sua versão do conceito criado pela literatura medieval romântica do cavaleiro errante e virtuoso, que anda pelo mundo em busca de aventuras onde prove seu valor. Em suas aventuras, poderá lutar com um dragão, ou salvar um órfão, ou uma viúva ou uma donzela em perigo.

Ao fundo, em *Black Brunswicker*, se é possível visualizar uma reprodução de *Napoleão Cruzandos os Alpes*, 1801, de David. A intenção de Millais é criar tensão dramática e romântica no adeus do oficial à sua amada, entre patriotismo e sentimentalismo. O dever que o oficial *Brunswicker* sente em servir seu país, está acima de suas paixões pessoais. Evidenciado pelo seu gesto em segurar e manter a porta aberta contrário ao sentimento da garota, que tenta fechar a porta impedindo dessa forma que ele parta. Assim, coloca seu amor acima de tais obrigações. Além dos elementos gestuais, o artista utiliza também elementos pictóricos através da tensão entre as cores. O preto, da vestimenta do soldado, e o branco luminoso, do vestido da garota. O verde do fundo, fazendo contraste com o vermelho em primeiro plano. A cena é contrastante em todos seus elementos de composição. Para quem conhece a história sabe que os Brunswicker foram aniquilados na Batalha de Waterloo, porém, foram de extremo valor como aliados de Wellington para derrotar Napoleão.

Em *O Cavaleiro Errante*, Millais fez a pintura em grande formato, de forma que os personagens do quadro tenha a mesma altura que as pessoas fora dele, é uma forma de dizer que se tem a mesma proporção, é porque é real. A cena acontece durante início da noite, podemos ver pela posição da lua, a donzela está despida, vira o rosto, demonstra estar envergonhada pelo ultraje que sofreu, seus cabelos o escondem parcialmente. Suas roupas foram rasgadas e jogadas ao chão. Está amarrada em uma árvore do tipo *Silver Birch*, nativa na Europa e associada no século XIX, ao gênero feminino. Os galhos dessa árvore também eram comumente utilizados no ato de chicotear as pessoas. Seus algozes estão fugindo, no topo do quadro à direita, é possível ver a sombra de dois deles correndo apavorados. Atrás do valente cavaleiro, no chão, não está muito definido mas, é possível distinguir as costas feridas do homem que o cavaleiro acaba de matar, o sangue ainda está em sua espada com a qual ele corta as amarras que retêm a donzela. Por todos estes elementos faz de Millais um romântico tardio. É mais comum vê-lo relacionado ao movimento pré-rafaelita, porém, em algumas publicações como *Art: A New History*, Paul Johnson o coloca como representante também do movimento romântico tardio.

4. A INSERÇÃO DO ROMANTISMO NO CONTEXTO BRASILEIRO

Ameaçado por Napoleão Bonaparte, que pretende anexar Portugal ao seu império, D. João VI, decide, às pressas, transferir a sede da capital portuguesa, para seu território ultramarino. A vinda da família real para o Brasil, em 1808, possibilitou o desenvolvimento político, econômico e cultural da colônia favoráveis à adaptação da corte portuguesa, acostumada aos padrões europeus da época.

“O início do século XIX no Brasil é marcado pela chegada da família real portuguesa, que fugia do conflito entre a França napoleônica e a Inglaterra. Dom João VI e mais uma comitiva de 15 mil pessoas desembarcaram na Bahia em janeiro de 1808, mas em março do mesmo ano transferiram-se para o Rio de Janeiro”. (PROENÇA:2009,p.195)

A vinda da família real para o Brasil, em 1808, e sua instalação em terras tropicais exigiu muitas providências que se faziam prementes à D. João VI para tornar a cidade do Rio de Janeiro uma capital digna da corte acostumada aos padrões europeus da época. Assim, possibilitou o desenvolvimento político, econômico e cultural da colônia com a criação de instituições. Entre outras ações, em 1815, cria-se a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, para prover o estímulo cultural.

“Nessa cidade, o soberano português decidiu realizar uma série de reformas administrativas, socioeconômicas e culturais, para adaptá-la às necessidades dos nobres que vieram com ele e sua família. Assim, foram criadas as primeiras fábricas e fundadas instituições como o Banco do Brasil, a Biblioteca Real, o Museu Real e a Imprensa Régia”. (PROENÇA:2009,p.195)

Durante o desenvolvimento do período colonial, a arte era dominada quase que soberanamente pelas instituições religiosas. Portanto, as demandas eram de cunho religioso, as construções de maior demanda eram igrejas e conventos. As produções pictóricas eram as pinturas de forros, escultura (talha) e criação (imaginária), a grosso modo, essa era arte produzida no período colonial, conhecido como Barroco brasileiro.

“Realmente predominavam na época colonial os dois sistemas: o da arte feita por escravos ou mestiços e homens humildes, em nível de artesanato mecânico, e o da arte elaborada por monges e irmãos religiosos em estrutura herdada da Idade Média e baseada no respeito e na fé”. (ZANINE:1983, p.384)

Porém, a partir da metade do século XVIII, antes da chegada da família portuguesa no Rio de Janeiro, na época capital da Colônia, já era possível perceber

uma nuance na mudança de gosto da arte produzida. A arte tradicional, dominada pelos elementos religiosos, começava então a sofrer certas modificações.

“Na pintura desse período, tornam-se mais frequentes temas não religiosos – como o retrato e mesmo a paisagem – entre artistas como Leandro Joaquim, José de Oliveira Rosa, João Francisco Muzzi, Manuel da Cunha, Manuel Dias de Oliveira, José Leandro de Carvalho”.(PEREIRA:2008, p.14)

Na arquitetura, instituições oficiais como a dos governadores e vice-reis, eram feitas em moldes mais impressionantes, de grande porte, como o Paço Real, o Aqueduto da Carioca e chafarizes. Na pintura, temas pagãos como o retrato e a paisagem, produzidos por *Leandro Joaquim* e, o paisagismo com elementos de figuração clássicas, eram utilizados nas obras de *Mestre Valentim*.

“Essa proximidade do clássico, acentuada em alguns trabalhos do Mestre Valentim (1740/50–1813), desenvolve-se com a difusão no Rio de Janeiro, na gravura e no ensino do nu, este a partir de 1800, da obra de Manuel Dias de Oliveira, o Brasiliense (1764–1837), que estudara em Roma com Pompeu Battoni (1708-87)”. (ZANINI:1983, p.382)

A chegada da Missão Francesa em (1816), foi o divisor de águas nas produções artísticas realizadas no Brasil, e fez com que os temas tradicionais fossem cada vez menos inspiradores. Liderada por Joachim Le Breton, e integrada pelo arquiteto Grandjean de Montigny, o gravador Charles Pradier, o escultor Auguste Taunay e os pintores Jean-Baptiste Debret e Nicolas Antônio Taunay, a Missão chega ao Brasil dando início a educação formal artística.⁴

A importância da Missão Francesa é explicada por Walter Zanine (1983,p.383) dessa maneira: “trouxo um sistema de ensino em academia, ainda inexistente na própria metrópole lusa”.

O decreto que criava a Escola Real de Ciências Artes e Ofícios, foi feito em 1816, ano da chegada da Missão Francesa ao Brasil. Em 1820, fez-se um outro decreto que ficava estabelecida na cidade do Rio de Janeiro a Academia, e que seu corpo docentes seria composto pelos mestres franceses. Porém, somente em 1826, é que a Missão Francesa atinge realmente sua meta: a instauração da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro.

⁴ De acordo com a historiografia há algumas suposições que envolvem a vinda da Missão ao Brasil. Walter Zanine diz que vieram ao Brasil como exilados bonapartistas.(1933, p.383); Sonia Gomes Pereira cita que foram contratados(2008, p.14)

“Vindos para o Brasil principalmente pelas circunstâncias políticas ligadas à queda de Napoleão, alguns destes artistas posteriormente retornaram à França, como Nicolas A. Taunay e Pradier, mas outros permaneceram por mais tempo, como Debret, ou se radicaram definitivamente, como Montigny e os irmãos Ferrez, conseguindo cumprir em 1826 o objetivo maior da chamada Missão Francesa: a abertura da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro”. (PEREIRA:2009,p.15)

A Academia instituiu no Brasil o estudo da arte com os preceitos formais oriundos do classicismo, em oposição ao estudo empírico realizado no Brasil até aqui do século XIX. É importante lembrar a vertente romântica dentro do neoclássico já havia se iniciado na Europa e estava em pleno desenvolvimento, tendo como conceito eliminar todas essas regras acadêmicas, prezando a liberdade de criação do artista e defendendo esta situação como elemento diferenciador. Os artistas que vieram ao Brasil advindos da França, já haviam sentido, talvez até participado, do efeito transformador da Revolução Francesa, e foi sob a tutela deles que a Academia foi instaurada e aplicada.

Ao criar a Academia de Artes e Ofícios (1816), o conceito é gerado ainda dentro de uma teoria neoclássica, porém, devido ao atraso em efetivá-la (1826), fez com que o desenvolvimento e a prática quando aplicados estivessem voltados mais para os preceitos de liberdade de criação do Romantismo, do que propriamente ao neoclássico. Derivada dessa mistura entre idealização e prática, feitas em tempos diferentes, estabelece uma gama variada de influências estéticas na produção dos artistas acadêmicos que apresentam elementos que configuram movimentos já instaurados na Europa.

“Tanto na Europa quanto no Brasil, a produção acadêmica ao longo do século XIX partiu de uma postura inicial neoclássica, mas posteriormente incorporou ideias e valores de movimentos posteriores, como o romantismo, o realismo, o impressionismo e o simbolismo.” (PEREIRA:2009,p.17)

Sônia Pereira alerta para o perigo da cronologia dos movimentos artísticos de forma datada e decisiva. Como se esse fosse o curso natural da história da arte, e que apesar de haver tido na Europa uma movimentação contínua, cronológica, isso não faz que um determinado movimento perca suas características completamente sem que o próximo movimento a sucedê-lo não venha a receber algumas de suas influências.

“Vários desses movimentos têm uma longa duração, convivendo com os seus sucessores e constituindo um campo artístico diversificado – numa convivência muitas vezes pacífica entre eles”. (PEREIRA:2009,p.18)

Diante dos estudos historiográficos da arte brasileira, Zanine (1983,p.483) explica que “Ao contrário do que se pensou algum tempo na histografia artística brasileira, o movimento romântico, em várias de suas coordenadas e dentro de certas limitações, atuou na arte brasileira em pleno Oitocentos”. E também que “coube à pintura e à ideologia artística o refletirem parcialmente, nas artes visuais, as aspirações nacionalistas do século – expressas normalmente no Romantismo”.

O lirismo que expressava um primeiro aspecto do Romantismo através da poesia, o fez nas artes visuais. Essa *poésis* é vista na pintura da paisagem. Iniciada por Nicolas A. Taunay, já em 1816, todavia, ele é considerado por pertencer ao movimento neoclássico. No entanto, por eleger a paisagem como tema principal destoava dessa maneira dos temas clássicos. O artista permaneceu no Brasil pelo curto período de cinco anos, retornado à França em 1821, antes da Academia ser efetivada.

“A polémica sobre o que seria mais importante na pintura – o desenho ou a cor – foi intensa na época e envolveu vários artistas europeus, como Ingrés e Delacroix. Portanto, a prática artística de Nicloas Taunay é importante, pois se coloca acima dessa disputa doutrinária. Além disso, ele se dedica à paisagem – um gênero considerado menor nos ambientes acadêmicos, ficando restrita, na grande maioria dos casos, à construção de cenários para a narração de outros temas”. (PEREIRA:2008,p.20)

Entre as produções de Nicolas Antoine Taunay, está o *Morro de Santo Antônio em 1816*, um importante registro da paisagem do Rio de Janeiro no ano de sua chegada ao país, sendo que a iluminação capturada por ele é gloriosa. Talvez se possa concluir que a impressão da luminosidade brasileira tenha tido um efeito devastador (no bom sentido) sobre ele, pois na maioria dos seus trabalhos realizados no Brasil o céu é um elemento com presença constante. A cor e a luz são elementos superiores na composição.



(Fig. 15) Nicolas Antoine Taunay, *Morro de Santo Antonio em 1816*, óleo sobre tela, 45 x 56,5 cm
Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ),
Fonte: <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/vejarj/taunay/galeria.html>

4.1. Academia – alunos e viagens para estudos no exterior: Um prêmio para poucos

Em 1827, Manoel de Araújo Porto-Alegre já fazia parte do corpo de alunos da Academia. Proença afirma que Porto-Alegre era um aluno talentoso em desenho, na pintura de paisagem e na caricatura. De aluno passa a professor, influenciando em várias áreas de conhecimento, e após quase trinta anos se torna-se diretor da Academia. Em 1831, viaja junto a Debret rumo a França.

Em 1826, Debret assume a cadeira de professor de Pintura Histórica na Academia. Todas as despesas eram custeadas pela coroa, característica em todas as Academias. E os prêmios constituídos de viagens ao exterior, criados para laurear os alunos mais promissores, faziam parte da concepção da Academia. Entre os artistas homens que receberam o honroso prêmio destacam-se Vítor Meireles (Primeiro artista brasileiro a se apresentar nos Salons de Paris em 1861), Pedro Américo, Almeida Júnior e Eliseu D'Ángelo Visconti.

“Na montagem Academia brasileira, a viagem à Europa desempenhou, desde o início, um objetivo importante, o qual, todavia, só se materializou por meio da atribuição do prêmio de viagem, conferido aos melhores alunos, durante a gestão de Félix Émile Taunay, em 1844”. (SIMIONI:2008, p.164)

É significativo assinalar neste instante a presença de artistas mulheres que fizeram parte da Academia, este é um aspecto que durante algum tempo permaneceu pouco estudado na história da arte brasileira, na história da arte europeia.

Um importante resgate desses nomes “perdidos” na história da arte, no período acadêmico começam a surgir. Ana Paula C. Simioni fez um estudo aprofundado sobre o período acadêmico no Brasil (1816-1889) e registrou que havia uma demanda feminina para as aulas da Academia, no entanto, não foi possível às mulheres frequentar a Academia, mas o ateliê particular de professores que ministravam aula na Academia.

Simioni destaca algumas pintoras que foram premiadas e as que deixaram seu rastro na história. São elas Abigail de Andrade, Berthe Worms, Georgina de Albuquerque e as escultoras Julieta de França e Nicolina Vaz de Assis Pinto do Couto. “Como bem escreveu Christine Planté, o simples fato de que elas tenham se feito perpetuar na documentação já é, em si, um sinal de que algo as diferenciava da “massa” das outras produtoras”. (SIMIONI:2008,p.26)

“Após numerosas premiações exclusivamente restritas aos homens, uma artista nacional conquistou uma bolsa de viagem ao exterior: trata-se da escultora paraense Julieta de França, vencedora do prêmio de 1900”. (SIMIONI:2008, p.165)

Chama a atenção entre os trabalhos realizados, os de Georgina de Albuquerque, uma artista do século XIX, entre seus trabalhos destaca-se a pintura intitulada *Dia de Verão*, 1904. Na execução da pintura, a artista não valoriza o desenho, e apresenta características da pintura ao ar livre, estilo iniciado no Romantismo brasileiro por volta de 1882, que consistia na captura da paisagem, de forma a privilegiar à infinidade cromática adquirida sob o efeito da luz. Apresenta fortes características da pintura impressionista, principalmente nos efeitos de pigmentação dados na textura do vestido e aos elementos de fundo. Através do uso dessa técnica a artista nos transporta, quase se é possível sentir o calor morno da tarde, a brisa que passa e movimenta os tecidos e, o cheiro de verde que desprende das plantas. “Os tons mais claros do vestido da figura feminina e da cortina fazem contraponto com a densa vegetação ao fundo, aumentando o efeito de vibração das cores”.(PEREIRA:2008, p. 93)



(Fig. 16) Albuquerque, Georgina. *Dia de Verão*, óleo s/ tela, c. 1926, Museu Nacional de Belas Artes

Fonte: http://www.brasiliartesenciclopedias.com.br/mobile/nacional/albuquerque_georgina01.htm

4.2. Artistas, gêneros e estilos das pinturas

A forma heterogênea que os artistas do século XIX desenvolveram seus trabalhos no Brasil resulta numa diversificada produção. Conforme Sonia Gomes Pereira (2008,p.70) “é muito heterogênea, tanto formal quanto tematicamente”. Dessa forma “Os artistas não se filiam estritamente a um ou outro movimento; ao contrário, utilizam diversos estilos, movimentando-se com desenvoltura num largo campo de possibilidades de linguagem”. (idem, ibidem)

Dessa forma os segmentos da pintura academica romântica estão no meu trabalho com o seguinte desenrolar: pintura histórica, paisagem e indianismo, mas a título de estudo, Walter Zanini estipula que o primeiro gênero e movimento é o gênero de paisagem, depois o indianismo e então a pintura histórica.

A Pintura Histórica era o tema considerado como nobre pela Academia, uma vez que era através dessa temática que se construía imagens emblemáticas e

heróicas de uma nação, pela suas referências históricas, discursos nacionalistas e idealistas.

Tinha entre seus elementos de composição a construção de imagens ligadas a aspectos românticos de cunho popular. Walter Zanini (1983:p.420) chama de “romantismo diluído e adocicado” devido a influência de elementos ecléticos e do naturalismo, nessas composições, como “fórmula” para agradar ao gosto do público burguês que não se sentia confortável diante de mudanças drásticas. Nestas representações as cores são fortes e dramáticas, prevalece o caráter emotivo e o idealista. A diagonalidade, característica técnica aplicada na composição dos elementos, pertence ao movimento romântico. Esta poderia ser percebida pela luz direta que incindia em diagonal, ou pela composição da figura central em diagonal. Na tela de Victor Meireles e Pedro Américo é possível perceber a diagonalidade. A composição de Victor Meireles apresenta elementos em perfeita diagonal como as figuras centrais. E se fizéssemos uma linha continua através das pontas das espadas e flechas, veríamos que todas parecem sair de um ponto de fuga em comum e seguirem à esquerda, em diagonal.

Na pintura *Batalha dos Guararapes*, fato histórico do século XVII, quando os holandeses foram expulsos do norte do Brasil, Meireles se destaca como representante da pintura histórica com elementos de repertório idealista do aspecto romântico. Na composição das cores, nos recortes de grupos, que ainda podem ser feitos do restante da cena, e ainda a perceptível textura e volume de seus personagens. A dimensão da pintura também é outro aspecto a ser considerado nessa obra, com dimensões aproximadas de 4 x 9 m, o observador é “convidado” a entrar na batalha.

“O resultado formal é uma composição em que vários elementos em diagonal -especialmente as lanças e as espadas -, a movimentação dos soldados e dos cavalos e mesmo a distribuição irregular de massas e vazios encontram-se submetidos à construção de um conjunto que é equilibrado e harmonioso”.(PEREIRA:2008,p.36)



(Fig.17) Vítor Meireles - Batalha dos Guararapes, 1879
Óleo s/ tela, 494,5 x 923 cm (MNBA)
Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Batalha_dos_Guararapes_%28V%28ictor_Meirelles%29

Óleo s/ tela, 494,5 x 923 cm (MNBA)

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Batalha_dos_Guararapes_%28Victor_Meirelles%29



(Fig.18) Pedro Américo -Batalha do Avaí, 1872-1877

Óleo s/ tela, 600 x 1100 cm (MNBA)

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Museu_Nacional_de_Belas_Artes_%28Brasil%29#mediaviewer/File:Americo-ava%C3%AD.jpg

Pedro Américo durante mesmo período, produz *Batalha do Avaí*, baseando-se no fato histórico, no entanto, mais recente, da Guerra do Brasil com o Paraguai. Na tela de Américo a sensação de desordem é mais nítida do que na de Meireles, porém, as duas são dramáticas, cada uma a sua maneira. Se fizermos um alongamento das linhas, forma-se um triângulo imaginário no meio a tela. Américo leva a destruição até ao céu, não em degradé, mas propositalmente com cores diversas. Une as nuvens de fumaça com o céu, dessa forma demonstra o

desfortunio da guerra, como se a desgraça houvesse caído sobre aqueles homens naquele dia. As nuvens se dissolvem perdendo a forma e fazem uma espécie de buraco negro acima da batalha que alí está sendo travada.

A cena toda é um turbilhão, parece estar sendo sugada à esse buraco negro pelo redemoinho de destruição, que começa na terra e vai até ao céu, levando a todos para o buraco. Destruição, tragédia, e morte, é essa a mensagem de Américo. Essa cena também é uma tela com dimensões impressionantes, de 6 x 11m, o espectador não ficará insensível à essa guerra.

“Assim, de modo geral, podemos afirmar que a característica mais marcante do Romantismo é a valorização dos sentimentos e da imaginação como princípios da criação artística”. (PROENÇA:2009,p.175)

As teorias de Goethe e Humboldt determinam a força que a natureza tem sobre o homem, e à elas somos todos subjugados. Os trabalhos de Félix Émile Taunay⁵ e Manuel de Araújo Porto-Alegre⁶ são as principais referências nacionais da pintura e as emoções do homem em relação à natureza. Entre suas pinturas destaca-se *Vista da mãe d’água, 1840*. Pelo título dado à tela percebe-se a importância do elemento romântico na sua obra.

“A admiração por fenômenos e acidentes geográficos naturais como tempestades, montanhas e grutas, já observada na arte européia do fim do século XVIII e princípio do XIX, foi sem dúvida compartilhada por Porto-Alegre, o qual, formado segundo a maneira neoclássica vigente no Brasil, em determinados momentos orientou seu romantismo de acordo com modelos literários, mas também por temperamento e opção estética”. (XEXEO:2004,p.29)

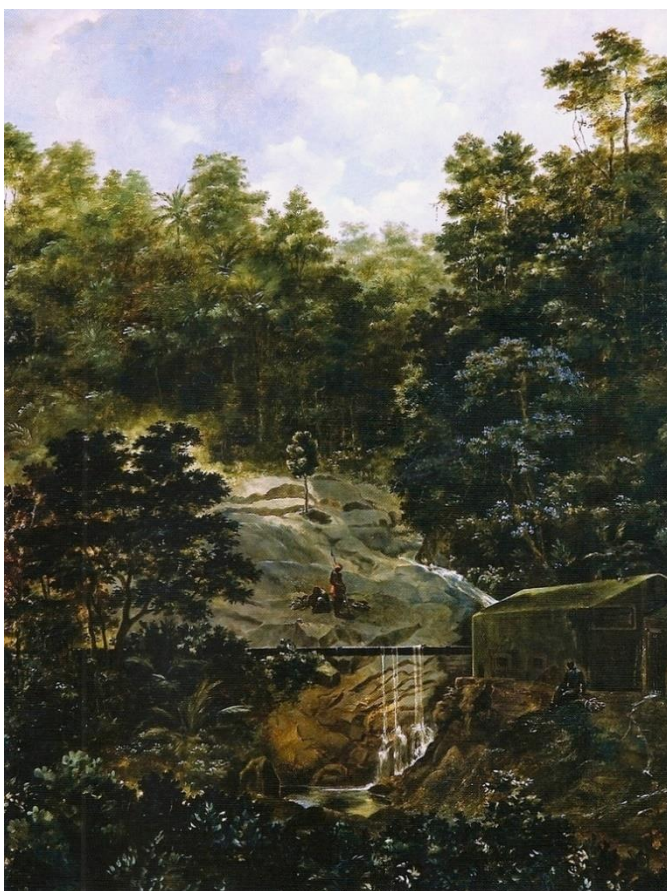
No estudo da *história da arte* de Graça Proença, a autora faz referência a arte acadêmica brasileira, porém, a historiografia apresentada ainda não se altera. A arte acadêmica é percebida como sendo produção neoclássica. No entanto, Graça Proença cita Jean-Baptiste Debret que em suas variadas representações dos rituais da corte, em muitas vezes lembra à européia, porém, em certos detalhes, como na *Coroação de Dom. Pedro I imperador do Brasil (século XIX)*, que apesar de estar usando a coroa e segurando o cetro real, está vestindo uma bota de montaria, o que destoava do tom formal e cerimonioso da cena. A autora diz “Não sabemos se nesses

⁵ Na tela *Vista da Mãe d’Água*, enfatiza o lado grandioso e misterioso da floresta e da cascata, em contraste com a pequenez das figuras humanas, mantendo a concepção de uma natureza que é desconhecida e quase inacessível ao homem – idéia recorrente no Romantismo”. Sonia Pereira (2008, p.41)

⁶ “Os ensaios, realizados na Serra de Santana, Estado do Rio de Janeiro, revelam para um observador atento, a crença na natureza como entidade regeneradora da espécie humana, cuja origem pode ser atribuída a escritores naturalistas como Goethe e Humboldt”. Pedro Xexeo, (2004.p.29). Catálogo Entre Duas Modernidades: do Neoclassicismo ao Pós-impressionismo na coleção do Museu Nacional de Belas Artes.

detalhes há uma intenção do pintor de mostrar a diferença de uma coração em um país jovem, sem nenhuma tradição monárquica, ou de expor a falta de sentido de aqui imitar as cortes européias” (2009,p.197).

A intenção é um subterfúgio do qual o artista no Romantismo se utiliza para dizer o que queria da forma que gostaria sem ser óbvio. A autora cita Manuel de Araújo Porto-Alegre (2009,p.200) com a obra *Floresta Brasileira*, mas sua obra ainda é interpretada como uma representação do real no conceito do Neoclássico, e não dentro de uma estética romântica da emoção.



(Fig. 19) Félix Taunay,
Vista da mãe d'água – 1840. 115 x 88 cm
Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro. Brasil.
Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23073/felix-taunay>



(Fig. 20) Manuel de Araújo Porto-Alegre,
Uma Gruta – 1863 – 114,7 x 168,2. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro. Brasil
Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Manuel_de_Ara%C3%BAjo_Porto-Alegre_-_Uma_grota_-_1863.JPG

Destacam-se ainda no gênero paisagem o italiano Nicolau Antônio Facchinetti, e o alemão Jorge Grimm, estes, merecem um destaque especial pelas contribuições que deixaram. Facchinetti (1824-1900), além da herança pictórica, deixa também a patrimonial. Uma vez que registra as impressões das paisagens do Rio de Janeiro, como a Ilha de Paquetá, a Lagoa Rodrigo de Freitas, Teresópolis, Angra dos Reis, e vários outros lugares emblemáticos da paisagem carioca, ainda no início de suas transformações urbanas, com uma impressionante paisagem ainda dominante. O formato retangular de sua pintura, nos faz lembrar as tomadas de cena panorâmica feitas pelo cinema. A maneira como faz o arranjo do primeiro plano e o modo como prepara as cores, ele conduz o olhar do espectador para os elementos que deseja destacar, o levando gradativamente para dentro da tela.



(Fig. 21) Nicolau Antônio Facchinetti
Lagoa Rodrigo de Freitas, RJ, s/data
 Oleo sobre painel - 23 x 65 - MNBA-RJ
 Fonte: <http://joserarioart.blogspot.com.br/2011/06/facchinetti.html>

“Sua arte de um desenho minucioso mostra bem a presença da tendência do verismo da arte italiana da época, menos contaminada pelos impulsos românticos. Excede ou supera os limites do comum pela força que consegue nos acordos cromáticos, relacionados com os vincos de linhas descritivas de casas ou paisagens, que para ele não são instrumentos acadêmicos mas resultado de uma visualidade pessoal”. (ZANINI:1983, p.414)

Jorge Grimm chegou ao Rio de Janeiro em 1874, e passa a integrar a cadeira de mestre na Academia em 1882⁷. Responsável pelo tema; “Paisagem, flores e animais”, ele implementa na Academia um estilo de ensino que designa “*pintura ao ar livre*”⁸ ou “*Peinture en Plein Air*” onde os artistas são levados para fora do ateliê e captam os efeitos da luz imediata sobre a natureza em suas telas, sem o preparo de esboços.

“O desenho é praticamente banido e são as cores – ou melhor, as manchas coloridas - que tecem toda a composição. Estamos, agora, nos distanciando do campo restrito da representação e entrando naquilo que vai ser uma das maiores reivindicações da arte moderna: a pura expressão”.(PEREIRA:2008, p. 84)

Sobre as paisagens de parques e jardins projetados no período Walter Zanini faz a seguinte observação;

“O romantismo se externaria profundamente nos parques e jardins realizados nos anos 60 e 70, sobretudo no Rio de Janeiro, onde desenvolveu atividade criadora de alto nível um especialista francês, Augusto Maria Francisco Glaziou (1833-97), botânico e jardineiro que evidentemente tinha idéia dos grandes espaços paisagísticos criados na década de 1860, em Paris”.(ZANINI:1983,p.416)

⁷ Em 1884, Georg Grimm é substituído por Víctor Meireles para a cadeira.(idem, ibidem).

⁸ “A obra de Castagneto é marcada pelas representações do mar, especialmente praias, portos e embarcações de todos os tipos, opção diretamente relacionada ao convívio com os integrantes do Grupo Grimm”. Almeida, 2004.p.75 – Catálogo Entre Duas Modernidades do Neoclássico ao Pós-impressionismo na Coleção do Museu Nacional de Belas Artes.

No texto *Romantismo e Indianismo*, Pedro Xexeo escreve sobre o movimento e, adverte que não é tarefa fácil identificar o estilo romântico, porque este, não produziu um estilo de arte definido, mas a valorização da expressão pessoal acima de regras e das convenções artísticas.

“talvez a consequência mais duradoura das conquistas românticas nas artes visuais tenha sido propor as fundações, as bases teóricas, da passagem de uma concepção imitativa para um paradigma de criatividade expressiva. Afinal, foi desta origem fértil que decorreu a natureza individual e experimental da arte tanto moderna quanto pós-moderna.”(XEXEO:2004 P.29)

Os índios foram adotados como tema pelo Romantismo por representarem o mito das origens, e por representar a harmonia entre homem e natureza, teoria do bom selvagem, criado por Rousseau⁹. O movimento romântico na área literária, tem nos poemas de Gonçalves Dias seu maior representante, pelo aspecto lírico e indianista em sua obra. Alguns artistas foram influenciados por estas produções idealistas, como Rodolfo de Amoedo, que realizou *Marabá*, e *O Último Tamoio* (1883), inspirado pelas obras de Gonçalves Dias (1882) e Vítor Meireles *Moema* (1866) baseado no poema *Caramuru*, de José de Santa Rita Durão que segundo Pedro Xexeo “é considerada uma das pinturas mais românticas de Vítor Meireles”.(2004, p.30). O uso restrito das variações cromáticas simboliza a interação dos planos, natureza e indígena. É muito significativa a composição plástica no Romantismo, o uso da diagonalidade pode ser percebido em totalidade nas representações *O Último Tamoio* e *Moema*.

⁹ “Basta-me ter provado que esse não é o estado original do homem, e que só o espírito da sociedade e desigualdade que ela engendra modificam e alteram, assim, todas as nossas inclinações naturais”. Rousseau defendendo a tese que todo homem é por direito naturalmente livre. (1754.p,140)



(Fig. 22) 1883 - Rodolfo Amoedo, óleo sobre tela, c.i.e.
180,3 x 261,3 cm Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ)
Reprodução fotográfica autoria desconhecida
Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21342/rodolfo-amiedo>



(Fig. 23) 1866 - Victor Meirelles, óleo sobre tela, 129 x 190 cm
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (SP)
Reprodução Fotográfica Romulo Fialdini
Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8725/victor-meirelles>

5. ARTE CONTEMPORÂNEA

A Arte Contemporânea segundo Anne Cauquelin, tem em seu cerne o conflito com o público, que relativiza seu valor histórico, monetário, social e cultural - em contraponto com os trabalhos do passado, os clássicos. De maneira geral o público compreende que uma obra que tenha sobrevivido as vicissitudes do tempo, como as clássicas, tenha um valor logicamente superior às obras feitas recentemente, ou seja, as contemporâneas. E se sente subjugado quando uma obra recente, feita por um artista ainda vivo, é avaliada em cifras milionárias. “A recusa do público a levar a sério as obras de vanguarda, chegando a algumas vezes a destruí-las indicaria que esse não-público pretende permanecer fiel a sua ideia de ética”. CAUQUELIN(2005,51).

Esse é um dos aspectos que define a Arte Contemporânea, segundo Anne Cauquelin. Outro, ainda segundo a autora, é a dicotomia da individualização e a massificação do artista. Ao artista contemporâneo é exigido que ele seja único, no sentido de estética pessoal, individual e ao mesmo tempo que esteja a todo momento se atualizando, e que sua obra necessita ser repetida ao ponto da saturação. Dessa maneira o mercado o identificará pela sua própria ideia, técnica ou signo.

“Entre inovação e repetição obrigatória instala-se então uma espécie de desgaste, não do seu talento – estamos supondo que o artista o tenha -, mas de sua exposição cegante exaustiva, sobre a qual nenhuma exibição ou operação de descoberta pode mais ser feita”. (CAUQUELIN: 2005,p.77)

Ainda segundo Cauquelin, para que a saturação venha de fato a acontecer existe todo um aparato: mercado, curador, colecionador, museus, galerias, e toda a parafernália institucional feita para atestar que a obra de arte feita na atualidade é merecedora de adoração.

E mesmo o público não entendendo essa obra, talvez, por não ter referências estéticas, informação ou falta de alguns critérios críticos, o sistema continua existindo, mercado e artistas. Porém, o público, continua por não entender a produção feita pelo sistema contemporâneo e, se sentindo confuso, o desacredita. Essa é uma contextualização mais generalizada da arte feita nos tempos atuais. No entanto, Anne Cauquelin diz que “avaliar a arte segundo critérios em atividade há somente duas décadas é não compreender mais nada do que está

acontecendo”.(idem,p15). Esse distanciamento do público incomoda, gera questionamentos em várias áreas do conhecimento científico.

“Essa situação inquieta e intriga um certo numero de pesquisadores: sociólogos, politicólogos, economistas assumem a análise até então à crítica artística, à história da arte ou à teoria estética”(CAUQUELIN: 2005,p.15)

Existem estudos que se debruçam em três aspectos para tentar compreender essa questão. A questão da modernidade, o mercado da arte e a recepção dessa arte. E que consumo é o fator que rege a modernidade, tudo que se produz é relativo a ele. Esses são os elementos que compõem “*A Sociedade do Espetáculo*”¹⁰, na definição clássica de Guy Debord, sobre a comercialização, e o acelerado processo de cópia que deve consequentemente se seguir no decorrer do desenvolvimento da sociedade cada vez mais consumista “o plágio é necessário. O avanço implica-o”.

“É pelo princípio do fetichismo da mercadoria, a sociedade sendo dominada por ‘coisas suprassensíveis embora sensíveis’, que o espetáculo se realiza absolutamente. O mundo sensível é substituído por uma seleção de imagens que existem acima dele, ao mesmo tempo em que se faz reconhecer como o sensível por excelência”. (DEBORD: 2003,p.29)

Ao afirmar que a cópia é uma necessidade em consequência das massas, Debord se distancia da opinião de Walter Benjamin sobre a unicidade da obra. A “aura” tinha para Benjamin a importância de um entardecer que você assiste e não se repete mais, um espetáculo único.

“Fazerem as coisas ‘ficarem mais próximas’ é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução.”(BENJAMIN: 2012,p.184)

A Arte Contemporânea vive os desdobramentos da era moderna, que por sua vez foi multifacetada pela industrialização e os novos conceitos sociais surgidos no final do século XVIII e início do XIX. A modernidade agrega conceitos de consumo e mercado, que começaram a surgir em 1850, junto a esse acontecimento na contemporaneidade juntam-se personagens que consomem e valorizam o mercado da arte.

¹⁰ Livro de Guy Debord escrito em 1967 sobre a cultura de massa.

Cauquelin enfatiza que é fundamental definir o que é Arte Contemporânea e o que é arte atual para o entendimento dos sistemas da arte. A arte que olha para trás e que ao mesmo tempo se relaciona com o atual, é o que todos concordam em definir como pós-moderno.

“Não se pode realmente definir o *pós-moderno* como contemporâneo no sentido em que havíamos atribuído – inteiramente voltado para o comunicacional, sem preocupação estética – mas simplesmente como *atual*”. (CAUQUELIN: 2005,P.129)

O termo *atual* está relacionado à ligação do artista com a tradição da história da arte para desenvolver seus temas na atualidade, se utilizando de formas artísticas já conhecidas, porém dando-lhe uma nova aparência, um novo conceito, sem se preocupar com a formalidade, mas com a transmissão do seu trabalho pelas redes. Ao realizar essa junção, se desfazendo da formalidade historiográfica, o artista tem a liberdade de sugerir novas propostas artísticas. Ao fazer o novo olhando para trás, o artista cria o *tradicional-novo*, e confunde a ordem formal dos acontecimentos deixando então os críticos e os teóricos em uma situação pouco confortável uma vez que eles não têm os elementos formais para tecer suas considerações a respeito desse “novo” que surge. Essa situação exige do historiador da arte uma posição de questionamento diante da construção linear da história. Afinal, qual é o propósito da história da arte contada de forma linear?

Katia Canton escreve em seu livro, *Tempo e Memória*, e cita que “em *O Narrador*, Benjamin esboça a ideia de outra narração feita nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas, uma renovação da problemática da memória.”(2009,p.27). E que para Benjamin, o narrador seria como essas pessoas que na sociedade recolhem, restos e detritos, da mesma maneira o narrador. Vestígios de algo que já foi inteiro de significado, porém, de alguma maneira foi esquecido ou descartado, na visão criadora do artista existe o processo de significar o objeto novamente dando-lhe um novo sentido.

Para Gilles Deleuze, a problemática da repetição deve ser também creditada a capacidade transcendental da mente em criar um passado puro. A memória ela se baseia em dualidades coexistenciais. Segundo o autor, “Uma é repetição nua, que só pode ser mascarada por acréscimo e posteriormente; a outra é repetição vestida, cujas máscaras, deslocamentos e disfarces são os primeiros, os últimos e os únicos elementos” Deleuze (1999.p, 273). O artista ao refazer o caminho da ideia até sua fonte primordial pode chegar a uma reflexão diversa. Essa diferença conceitual é

vital para a identificação dessa nova forma que surge porque ela pode ser semelhante ou diferente do que se baseou. Ele poderá ter um conceito positivo (semelhante ao original) ou negativo (oposto ao original)¹¹.

Neste trabalho ao buscar encontrar o sublime na Arte Contemporânea, através de vestígios que remetem à elementos da natureza, busco relações cíclicas na história da arte entre o que foi e o que poderá a ser. E para nos lembrar, que a repetição é um estado natural da natureza para a adaptação, Deleuze afirma “da Natureza, onde a repetição viva e mortal se elabora, se torna imperativa e positiva, à condição de deslocar e disfarçar uma diferença sempre presente que faz da repetição uma evolução como tal”(1998. p.274).

5.1. Artistas contemporâneos e reverberações

À maneira teórica de Gilles Deleuze e Walter Benjamim, as produções contemporâneas as quais proponho ser analisadas apresentam um entrelaçamento espacial, sobre o fundamento da memória, fragmentos da narrativa e novas reflexões aos temas propostos. “Nunca um presente passaria se ele não fosse “ao mesmo tempo” passado e presente; nunca um passado se constituiria se ele não tivesse sido constituído “ao mesmo tempo” em que foi presente.” DELEUZE (1998. p,86). No entanto, apesar de serem baseadas na memória trazem mudança no conceito. São diferenças puras, qualitativas, sintéticas, mediadoras e produtoras de um novo sentido¹². Traça uma narrativa reflexiva subjetiva, que identifico como representações do romântico, estão presentes nos trabalhos *Tudo Vazio Agora Cheio de Mato*, Caio Reisewitz. *Coleta de Neblina*, Brígida Baltar. Claudia Andujar *Série Sonhos Yanomamis*. *The Long Awaited*, Patricia Piccinini.

Caio Reisewitz, mestre em artes visuais pela universidade de São Paulo, participou com o grupo Chelipa Ferro da Bienal de Veneza e na Bienal Internacional de São Paulo. Seu tema é a natureza e o homem, tendo como suporte a fotografia. Suas fotos são por vezes interferências na paisagem criando uma realidade inventada e, em outras, a natureza é representada com tal requinte de elaboração que o espectador é levado a concluir que houve uma série de interferências

¹¹ Deleuze, Diferença e Repetição(1998 p,274)

¹² Diferença conceitual: a maior e a melhor. Deleuze, *Diferença e Repetição* (1998,p.40)

tecnológicas, quando na verdade o que se apresenta é a natureza em seu perfeito equilíbrio.

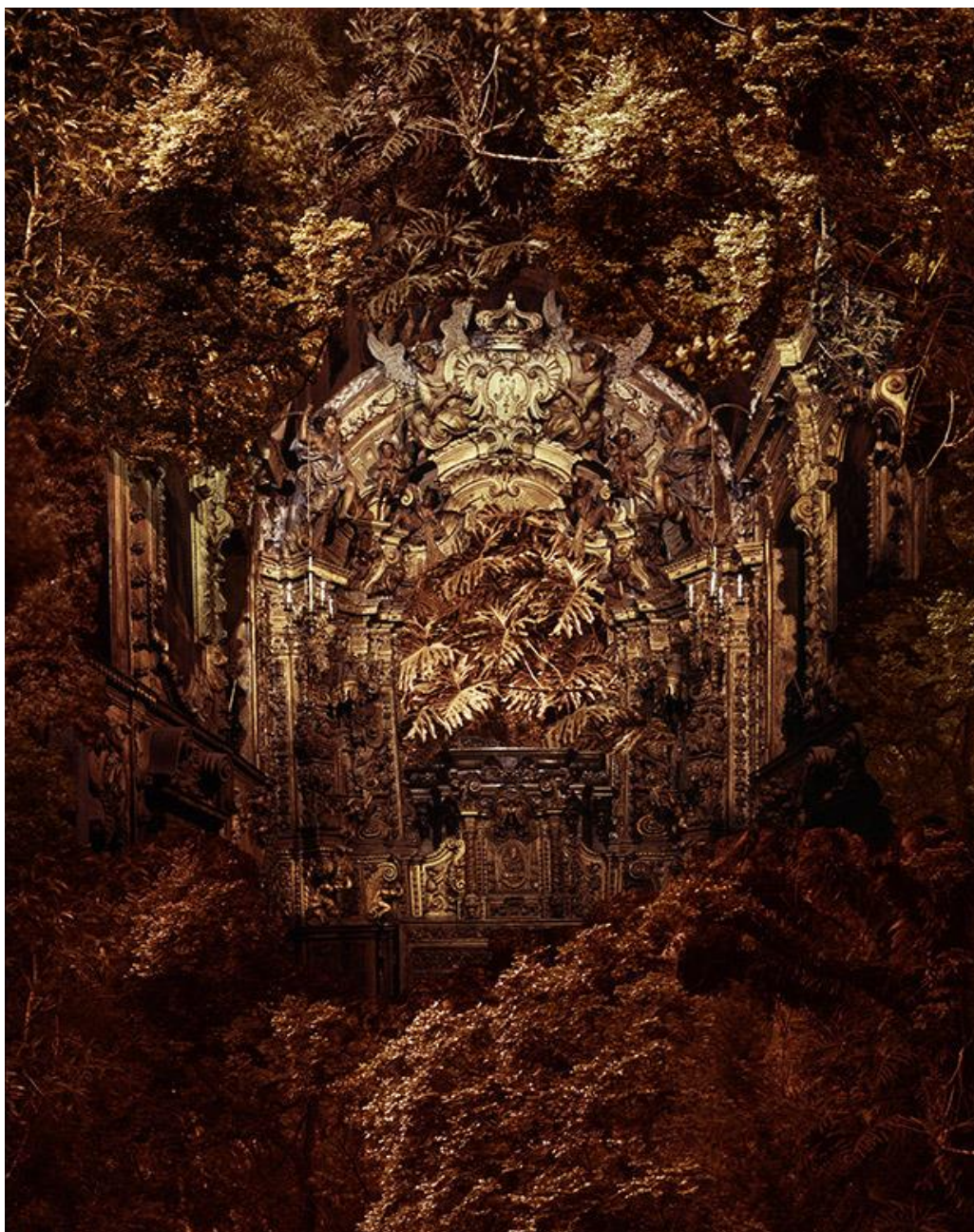
“Existe a realidade como ela é e a construída. O interior de uma igreja barroca, por exemplo, é uma obra de arte em si, plena de detalhes requintados. E também há cenas da natureza em que, apesar de ser uma realidade direta, ela é tão elaborada que você pode pensar que foi construída ou teve algum tipo de montagem ou manipulação, o que não ocorreu”, diz Reisewitz no release.

REISEWITZ: (<http://www.revistabrasileiros.com.br/2013/07/o-rigor-tecnico-de-reisewitz-no-discurso-sobre-espaco/>) 24/07/2013 17:16, atualizada às 26/07/2013 11:37

São questões que nos levam de encontro direto à natureza, refletir sobre seu estado inalterado e sobre a interferência do homem. Ao acontecer esse encontro, será ele harmonioso ou embativo? Os questionamentos do artista apresentam uma similaridade com a temática de Nicolas Taunay e Manuel de Araújo Porto-Alegre, uma vez que a natureza é elevada a status de oráculo, divindade natural, que restaura a estabilidade física e mental do homem, um receptáculo de energias, e que cabe somente a ela restabelecer o equilíbrio perdido pelo homem diante da urbanidade e da materialidade de seu tempo. Lembremos que na Arte Contemporânea é a linguagem que prevalece, e o título tem o equivalente de signo *“Tudo Vazio Agora Cheio de Mato”*. A idealização de algo que era e já não o é, a busca pela relação ideal, e a reordenação de uma relação que se encontra em desequilíbrio.



(Fig.24) Tambarahy, 2011, Caio Reisewitz, c-print em metacrilato. 203 x 180 cm
Fonte: <http://www.lucianabritogaleria.com.br/artists/B#>



(Fig.25) Caio Reisewitz. Igreja Santa Catarina do Julgamento. 2013. C-print em metacrilato. 226 X 180 cm
Fonte: <http://www.revistabrasileiros.com.br/2013/07/o-rigor-tecnico-de-reisewitz-no-discurso-sobre-espaco/>

A busca pelo simbólico, a eterna procura pelo impossível, o elemento humano em relação de inferioridade com os elementos naturais, a imaginação, todos esses são elementos românticos que podemos apreciar no poético trabalho de Brígida Baltar *Coleta de Neblina*. Brígida Baltar desenvolveu uma pesquisa a partir de 2001, que nomeou *Umidades*. Na qual realiza coletas de nevoas, neblinas, orvalho e maresia, em recipientes de vidro.

“E qual é o sentido dessas coletas? Está num lugar muito mais existencial do que estético; um lugar de desmaterialização, que transforma algo que é efêmero, imaterial, não coletável, na ideia de contemplação, de subjetividade”. (CANTON:2009 ,P.68)

A subjetividade da artista é o seu elemento criativo, assim como os românticos, a subjetividade é o motor que rompe a racionalidade dando-lhe forma e cor, no trabalho de Brígida é a captura do efêmero, da matéria que não se aprisiona. Os trabalhos da artista Brígida Baltar nos lembram os de William Turner, e principalmente os de Caspar D. Friedrich, do homem contemplativo, em meio a sonhos, neblina e névoa. A temperatura fria exerce nessa atmosfera opaca e melancólica, uma esfera de mistério.



(Fig. 26) Brígida Baltar, “A coleta da neblina”, 1998-2005, vídeo e filme 16mm (duração: 16’ 36”)

Fonte: <http://www.museuvictorieiellen.gov.br/brigidabaltar/attachment/a-coleta-da-neblina-1996-2004/#sthash.hzxH0ggZ.dpuf>

As emoções sublimadas refletidas nos elementos da natureza e sua solidão diante de tamanha desproporção. Devido a impossibilidade de reprodução, sendo possível o acesso à obra somente através de um vídeo. Poderia o trabalho de Brígida Baltar questionar a “aura” da qual Benjamin falava? Por ter sido um ato irreprodutível, não

existe a possibilidade em voltar e repetir o momento, temos acesso a ele através de imagens, mas não ao tempo-lugar de fato. A que tipo de paisagem a artista esta se referindo que o ser humano atualmente vivencia, seria as paisagens tecnológicas? Qual é o estado da relação que o ser humano estabelece com a paisagem através da tecnologia?



(Fig.27) *A Coleta da Neblina* – 2002. *Brígida Baltar*. Reprodução fotográfica Sérgio Guerini/Itaú Cultural.

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa17557/brigida-baltar>

Assim, existe a busca por compreensão de fragmentos, reflexos e reverberações em criações artísticas contemporâneas. A essa conexão de ideias que se repetem e se inter-conectam, não sendo necessariamente linear na história da arte, Philippe-Alain Michaud em, *Imagem em Movimento*, referenciando o conceito de *Pathosformeln* de Warburg, diz:

“é evidente que o “movimento” não é uma simples translação ou narração de um ponto a outro. Esse movimento são saltos, cortes, montagens, estabelecimentos de relações dilacerantes. Repetições e diferenças: momentos em que o trabalho da memória ganha corpo, isto é, cria sintonia na continuidade dos acontecimentos. O pensamento warburgiano abala a história da arte porque o movimento que abre nela constitui-se de coisas que são, ao mesmo tempo, arqueológicas (fósseis, sobrevivências) e atuais (gestos, experiências).” (MICHAUD:2013,p.24)

Reflexões como essas são valiosas à Arte Contemporânea em seus desdobramentos e suas perspectivas.

Semelhante à maneira de Rodolfo de Amoedo e Victor Meireles, de compartilhar um olhar para as questões nacionais de caráter indianista, Claudia Andujar valoriza nas suas representações a questão do mito da criação e do herói à margem da sociedade. É possível atribuir na estética de Claudia Andujar a utilização do discurso de Rousseau¹³, adicionando conceitos sociais e artísticos contemporâneos, para a defesa dos índios através de sua arte. A artista possui conhecimento dos costumes da tribo dos Yanomami e os interpreta como fonte de inspiração para realizar suas fotografias, esse é o seu tema central dedicando a ele sua pesquisa. Suas fotografias, fundem imagetivamente o universo mítico e suas tradições com as tecnologias da Arte Contemporânea, nos transportando para a realidade xamânica desse universo. *Desabamento do Céu/Fim do Mundo* e *Êxtase*, representam a importância da imagem na concepção flutuante dos dois mundos, a imaginação e a natureza. Uma vez que a ideia de natureza é representada pelo índio em si. Ele é a natureza.



(Fig. 28) *Desabamento do Céu/ Fim do Mundo* (Série *Sonhos Yanomami*) , 1976, Claudia Andujar, impressão jato de tinta sobre papel canson bfk rives 310 g, Acervo Banco Itaú (São Paulo, SP), Arquivo do artista
Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18847/claudia-andujar>

¹³ Ver referência na página 47



(Fig. 29) Êxtase, 1976, Claudia Andujar, impressão jato de tinta sobre papel canson bfk rives 310 g, Acervo Banco Itaú (São Paulo, SP), Arquivo do artista
Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18847/claudia-andujar>

“Finalmente, na expressão *romântica*, a beleza sensível se interioriza, a espiritualidade torna-se exigente e o artista procura a realidade dentro de si mesmo. É nesse momento que a subjetividade adquire valor essencial.” (NUNES:1999,p.45)

A imaginação, as proporções surreais de um sonho que embora medonho, é coerente; os questionamentos frente a uma sociedade cada vez mais científica, industrializada e híbrida. O contraste entre o belo e o horrendo. O humano como o causador de destruição e horror, são elementos estéticos que víamos nas representações de Goya, e agora podemos testemunhar a mesma acidez sobre os acontecimentos atuais através do incômodo trabalho de Patricia Piccinini, *The Long Awaited*.



(Fig. 30) Patricia Piccinini's *The Long Awaited* (2008). *Courtesy of Yvon Lambert New York, Paris* (detail)
silicone, fibra de vidro, cabelo humano, madeira em compensado, couro, roupa 92 x 152 x 80cm Fonte: http://www.vulture.com/2008/07/artist_patricia_piccinini.html



(Fig. 31) Patricia Piccinini's *The Long Awaited* (2008). *Courtesy of Yvon Lambert New York, Paris*, silicone, fibra de vidro, Cabelo humano, madeira em compensado, couro, roupa, 92 x 152 x 80cm Fonte: http://www.vulture.com/2008/07/artist_patricia_piccinini.html

Um garotinho sentado abraça e conforta docemente o que parece ser uma sereia. Como o gênero não se define, interpretaremos como sendo do gênero feminino. Ela descansa deitada, e dorme em seu colo. Os dois estão dormindo pacificamente, o que torna a cena ainda mais perturbadora. A criatura não se define por si mesma, é híbrida, ela não é peixe e não é totalmente humana, a sua cauda não é cauda, lembram pés, sem se definirem exatamente como pés.

O conceito de sereia que a artista desenvolve difere do comumente aceito pela forma sedutora e idealizada do belo. Essa, é uma sereia bem velhinha, totalmente enrugada e flácida, mas ainda assim, encanta. A cena é antagônica, e assimétrica, deveria causar terror, mas é feita com tamanha idealização que nos emociona de forma positiva. A ternura evidente que existe entre os dois seres neutraliza o horror das aparências, e nos faz refletir sobre as emoções humanas e suas representações. Nada na criatura é total, tudo requer uma ambiguidade do pensamento. Em contraste à essa intrigante criação, o garotinho é feito com um realismo chocante, a pele, o cabelo, as roupas, os sapatos, tudo nele remete à representação do real. Trabalhos semelhantes aos de Patricia Piccinini, questionam nossos sentimentos quando confrontados com o “novo” que é feito por um semelhante? Estaria a artista com essa obra questionando os caminhos da ciência genética ou da evolução? Seria por tê-lo como semelhante, e por instinto de proteção, que o primeiro impulso é afastá-lo de perto da criatura visualmente e sensorialmente estranha, porém, ao vê-los tão próximos em harmonia, temos medo de interferir nos laços afetivos que evidentemente os une, e reavaliamos nossas emoções à aceitação do estranho?

Assim estão presentes todos esses jogos que compõem o refazer sob a luz de uma nova significação, colocados para provocar e ampliar possíveis (re)interpretações. Não teríamos como responder ou refletir sobre essas questões sem os recursos históricos da arte agregados a uma nova linguagem artística contemporânea.

O juízo sobre a beleza artística, que é o mesmo juízo estético transferido para o domínio da Arte, não pode estar condicionado por normas ou regras objetivas, que determinem previamente o valor daquilo que a Arte produz. (NUNES:1999, P.24)

CONSIDERAÇÕES GERAIS

A história da arte para ser entendida e apreciada em seus desdobramentos até nossa atualidade necessita de um olhar que faça conexões das produções culturais e visuais em todos os espaços do tempo. Podemos encontrar em uma obra do início do Romantismo, vestígios de um movimento que se desdobrará numa época posterior e será conhecido como impressionista ou surrealista, por exemplo.

O historicismo faz com que nos detenhamos e “aprimamos” os movimentos em determinada época, para assim melhor defini-lo e entendê-lo. Porém, em um movimento, uma ideia é etérea. Não se aprisiona com rótulos, coisas às quais não temos controle pertencentes ao tempo.

O movimento romântico, assim como o Neoclássico, e todos os movimentos que antecederam a Arte Contemporânea são fundamentais para o entendimento da atualidade. Embora exista no movimento romântico uma gama maior de possibilidades em encontrar reminiscências na Arte Contemporânea. Primeiro, pela carga pictórica do movimento clássico que o próprio Romantismo traz do seu passado histórico e, segundo, devido a sua mudança ter sido não em questão de estilo, mas de posicionamento do artista em relação ao conceito da arte e seu tema, mudança conceitual.

Essa questão de conceito e de repetição está relacionada à idealização da memória. O Romantismo ao buscar em elementos do passado, se baseia na memória. Porém, devido ao espaço e tempo, a memória, ela retém algo da realidade e (re)inventa a outra parte, portanto, é alterada. Fazemos do momento passado o momento perfeito, mesmo quando conscientemente sabemos que ele não o foi, é o olhar para trás saudosista e idealizador. Na Arte Contemporânea a apropriação desses elementos utilizados no passado são transformados e presentificados. Problematisa então questões atuais, e constrói com elas questionamentos do presente para o amanhã, que como Deleuze afirma, se transformará no passado perfeito, de onde surgirá futuras reflexões.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CANTON, Katia, **Espaço e lugar**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **Tempo e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/socespetaculo.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2014.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

ECO, Umberto. **Arte e beleza na Estética medieval**. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

GOMBRICH, Ernest Hans Josef. **A História da Arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

JOHNSON, Paul. **Art: a new history**. New York: Harper Collins, 2003.

JONES, Stephen. **A Arte do Século XVIII**. São Paulo: Zahar, 1989.

LOBO, Huertas. **História contemporânea das Artes Visuais**. Porto: Livros Horizonte, 1981.

NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da Arte**. São Paulo: Ática.1999.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Ed. Contraponto. Rio de Janeiro. 2013.

PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte Brasileira no Século XIX**. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

PROENÇA, Graça. **História da Arte**. São Paulo: Ática, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: 34, 2005.

REISEWITZ, Caio; RASCOV, Eduardo. **O rigor técnico de Reisewitz no discurso sobre espaço**. 26 de julho de 2013. Disponível em: <<http://brasileiros.com.br/2013/07/o-rigor-tecnico-de-reisewitz-no-discurso-sobre-espaco/>>. Acesso em: 03 nov. 2014.

ROUSSEAU, Jean Jacques. **Discurso sobre a origem da desigualdade**. 1754. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/desigualdade.pdf>>. Acesso em: 19 nov. 2014.

SIMIONI, Ana Paula Cavacanti. **Profissão artista**: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: FAPESP, 2008.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **Convite à Estética**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1999.

XEXEO, Pedro Martins Caldas. (org) Herkenhoff, Paulo. **Entre Duas Modernidades: do Neoclassicismo ao Pós-impressionismo na Coleção do Museu Nacional de Belas Artes**. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil. 2004.

ZANINI, Walter. **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.